Berlijn 1976

K. Mehner

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547617_0005

Grundfragen einer Theorie des musikalischen Rhythmus

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
doctor scientiae philosophiae (Dr. sc. phil.)

vorgelegt der
Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät
des Wissenschaftlichen Rates
der Humboldt-Universität
zu Berlin

von

Dr. paed. Klaus Mehner
geb. am 5. 8. 1939 in Löbau/Sachsen

Rektor: Prof. Dr. paed. habil. Helmut Klein
Dekan: Prof. Dr. sc. jur. John Lekschas

1. Gutachter: Prof. Dr. Brockhaus
2. Gutachter: Prof. Dr. Elsner
3. Gutachter: Prof. Dr. Meicking

Berlin, ~~März~~ 25.5. 1976

GLIEDERUNG

0. Einleitung S. 3

1. Der Rhythmus in der Musik S. 8

1.1. Musik als Zeitkunst S. 9

1.1.1. Das Problem von Zeit und Musik

1.1.2. Musik und Bewegung

1.1.3. Der Rhythmus als wichtigster Zeitfaktor der Musik

1.2. Zur Definition der Begriffe Rhythmus und Metrum S. 24

1.2.1. Die Problematik eines Definitionsversuchs

1.2.2. Das Verhältnis von Rhythmus und Metrum

1.2.3. Terminologische Festlegungen

1.3. Die Beziehungen von Rhythmus und Metrum zu den anderen musikalischen Elementen S. 38

1.3.1. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Tempo

1.3.2. Der Zusammenhang von Tondauer, Tonhöhe, Tonstärke und Gewicht

1.3.3. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Harmonie

1.3.4. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Sprache

1.3.5. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Form

1.3.6. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Artikulation, Phrasierung und Deklamation

2. Historisch-systematische Betrachtungen zum musikalischen Rhythmus S. 68

2.1. Additive Rhythmik S. 71

2.1.1. Die Rhythmik der griechischen Antike

2.1.2. Der antiken griechischen Rhythmik ähnliche Bildungen

2.2. Entwicklungsstufen des multiplikativen Rhythmus S. 81

2.2.1. Die Entwicklung der musikalischen Rhythmik bis etwa zum Jahre 1200

2.2.2. Die Modalrhythmik

2.2.3. Die Mensuralrhythmik

2.3. Multiplikativ-divisive Rhythmik S. 106
2.3.1. Das Prinzip multiplikativ-divisiver Rhythmik
2.3.2. Die Entwicklung der Rhythmik im 17. Jahrhundert
2.3.3. Die Rhythmik der Bach-Händel-Zeit
2.3.4. Rhythmik und Metrik der Vorklassik und Klassik
2.3.5. Rhythmik und Metrik im 19. Jahrhundert
2.3.6. Zusammenfassung

2.4. Rhythmik und Metrik in der Musik des 20. Jahrhunderts S. 127
2.4.1. Differenzierung und Negierung der Taktrhythmik
2.4.2. Variable Metren
2.4.3. Rhythmusfragen der seriellen Technik und der Aleatorik

2.5. Ametrische Rhythmen S. 139

3. Pädagogische Überlegungen zu einer Theorie des musikalischen Rhythmus S. 143
3.1. Positionen von vorliegenden Lehrwerken S. 143
3.2. Forderungen für eine pädagogische Aufbereitung des Stoffes S. 155

Anmerkungen S. 162

Literaturverzeichnis S. 169

Anhang: Notenbeispiele

0. Einleitung

In einer Bibliographie zum Gesamtgegenstand Musiktheorie nimmt sich der Teil zum Gegenstand Rhythmus und Metrum relativ bescheiden aus; man vergleiche dazu nur einmal die Anzahl der Titel zur Harmonik im Verhältnis zur Rhythmik/Metrik. Noch deutlicher fällt der Unterschied aus, wenn man sich auf Lehrbücher beschränkt. Gerade auf dem Gebiet kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß jeder Musiktheoretiker vor allem der jüngeren Vergangenheit, der etwas auf sich hielt, seine Sicht des Phänomens Harmonie, seine Methode der Behandlung in einem Lehrbuch oder wenigstens in einem Leitfaden darzustellen, im besten Falle sogar sein eigenes System der Harmonik zu popularisieren sich berufen fühlte. Es ist sicher nicht uninteressant, die Gründe dafür zu suchen, daß das Rhythmusproblem von den Musiktheoretikern so stiefmütterlich behandelt worden ist. Hugo Riemann war der erste, der diesen Mangel deutlich spürte und ihm durch eigene Beschäftigung mit der Materie wirksam abzuhelfen suchte. Sein System der musikalischen Rhythmik und Metrik kündigt er in der 1903 erschienenen Schrift gleichen Titels mit folgenden Worten an:

"Nun endlich bin ich - hoffe ich - so weit, eine Lehre von der musikalischen Rhythmik (oder Metrik, oder Phrasierung, oder wie sonst man diese Lehre im ganzen nennen will) mit einiger Aussicht auf gutes Gelingen zu skizzieren und damit die Grundlage zu schaffen für eine Disziplin, die voraussichtlich wenigstens das zwanzigste Jahrhundert intensiv beschäftigen wird." [1]

Wenn auch die abschließende Prophezeiung die Musikwissenschaft nicht in dem Maße tangiert hat, wie Riemann es sich vorstellte, so sind doch seine Untersuchungsergebnisse zu einer wichtigen Grundlage für die Erkenntnis des Spezifischen der musikalischen Rhythmik und Metrik geworden.

Worin müssen wir also die Gründe für die starke Vernachlässigung der rhythmisch-metrischen Seite bei der Theorienbildung über unsere Kunst sehen? Es sind dies vor allem wohl zwei Gründe:

1. Das Rhythmus-Problem ist zunächst einmal nicht auf den Bereich der Musik allein, ja nicht einmal auf den der Kunst zu beschränken, sondern greift über die im natürlichen beziehungsweise Lebensprozesse, wir sprechen mit Selbstverständlichkeit von einem Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten, von einem Rhythmus im Wechsel von Ebbe und Flut, von einem Rhythmus der menschlichen Herz- oder Atmungsfunktion. Solche und ähnliche Beispiele haben nicht nur die einzelnen Fachwissenschaften interessiert, sondern auch seit langer Zeit die Philosophie, die Psychologie und die Ästhetik. So brachten philosophische Untersuchungen einen philosophisch geprägten Rhythmusbegriff hervor, durch die Psychologie wurde er unter psychologischen Prämissen gesehen und gewertet, und die Ästhetik bemühte sich im Verein mit der Philosophie und mit einzelnen Kunstwissenschaften um die Klärung des Phänomens Rhythmus in der Kunst. Der Vielfalt der untersuchten Erscheinungen gemäß sind auch die verschiedenen Definitionsversuche, einmal am Rhythmus das Fließende oder im Gegensatz dazu das Begrenzte, die Ordnung im Fließen, zum anderen das Setzen von zeitlicher oder räumlicher Gliederung und deren Erlebnis betonend. Definitionen solcher Art zeichnen sich durch einen hohen Grad von Verallgemeinerung aus. Daß sie die Gesamtheit der besonderen Erscheinungen des Rhythmus in der Musik nicht erfassen können, dürfte einleuchtend sein; erst aufgrund exakter musikwissenschaftlicher Unter-

suc[illegible] fruch[illegible] lerar[illegible] Verallgemeinerungen ist das Spezifische des musikalischen Rhythmus klarzustellen. Die Musikwissenschaft ist diesem Weg der [illegible] des Ve[illegible] von [illegible]en und [illegible] deren für das Rhythmus-Phänomen in der Vergangenheit nur ungenügend gefolgt, denn wirkliche Auseinandersetzungen darüber lassen sich in größerer Zahl erst in unserem Jahrh[illegible] nachweisen.

2. Die musikalische [illegible] und [illegible] [illegible] in Schriften [illegible] [illegible]ung. Auf diesen [illegible] machte Riemann [illegible] Vorwort zu seinem "System der musikalischen Rhythmik und Metrik" mit [illegible] aufmerksam und [illegible] daß auf diese Weise - nämlich der Gleichsetzung von musikalischer Rhythmik und Metrik mit der Sprachmetrik - keine eigenständige Rhythmustheorie [illegible] konnte, ja daß die [illegible] für eine solche Theorie [illegible] erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Bewußtsein kam. [illegible] ist diese [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] vorhandene Beziehungen zwischen sprachlicher Metrik und musikalischer Rhythmik und Metrik zu leugnen; gerade im Bereich der Vokalmusik kommen sehr vielfältige Beziehungen zwischen beiden Ebenen zustande, die eben das [illegible], das Besondere dieser Gattung mit ausmachen. Wogegen sie sich aber wendet, das ist einmal die in der Literatur zur Musiktheorie bis zu Riemann vorherrschende Orientierung auf die [illegible] der griechischen Antike, [illegible] des Aristoxenos, und das sind zum anderen die Versuche, die rhythmischen Möglichkeiten der Instrumentalmusik mit Hilfe der [illegible] [illegible]. [illegible] Versuche [illegible]

mehrstimmiger Instrumentalmusik scheitern mußten, liegt auf der Hand, denn die Fülle der dort entstehenden rhythmischen Erscheinungen ist mit sprachmetrischen Ordnungssystemen in keiner Weise zu erfassen.

Riemann versuchte als erster, konsequent von musikalisch-rhythmischen Tatsachen und ihrer Beschreibung auszugehen und auf diesen Erkenntnissen ein System der musikalischen Rhythmik und Metrik zu errichten. In dem Sinne ist sein Buch eine echte Pionierleistung; alle weiteren Arbeiten zum musikalischen Rhythmus bauen in irgendeiner Weise auf diesen Erkenntnissen auf, selbst wenn uns manches davon heute stark einseitig erscheint und entsprechend kritisch zu werten ist.

Daß das 20. Jahrhundert sich doch stärker als frühere Jahrhunderte mit der musikalischen Rhythmik und Metrik befaßt hat, verdanken wir in großem Maße der Orientierung auf Probleme der rhythmischen Erziehung. Insbesondere der Schweizer Musikerzieher und Komponist Emile Jaques-Dalcroze hat mit seinen Publikationen und seiner Tätigkeit in Genf und zeitweilig in Dresden für die rhythmische Gymnastik als Vereinigung von Musik und Körperbewegung Entscheidendes geleistet. Dieser Zweig einer musikalischen Bildung und Erziehung ist später durch das Wirken Carl Orffs zu einem neuen Höhepunkt geführt worden, der bis in unsere Tage seine Ausstrahlungskraft nicht verloren hat.

Schließlich sollen die durch die stürmische Entwicklung des Jazz und der Tanzmusik gesetzten Impulse nicht vergessen werden, die ja gerade einen außerordentlich wichtigen Beitrag zum Thema Musik und Bewegung darstellen.

Die Musiktheorie der Gegenwart sieht sich also einer Reihe von Erscheinungen gegenüber, die eine gründliche Beschäftigung mit

der musikalischen [illegible] erforderlich [illegible] ohne. Dazu zählen sowohl die Klärung des Phänomens an sich und seiner historischen Entwicklung als auch vor allem seine Darstellung im Sinne der [illegible]. Die [illegible] soll mit ihren Möglichkeiten dazu beitragen und so Grundlagen zu einer echten Theorie der Musik legen helfen, die sich nicht mehr nur als Handwerkslehre begreift, sondern auf dem untrennbaren Zusammenhang von Handwerkslehre und historisch-ästhetischer Reflexion beruht.

An den Anfang unserer [illegible] Rhythmik und Metrik wollen wir die [illegible] eine [illegible] stellen, wie ihn die [illegible] "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" vornimmt:

dort wird Rhythmus, "um der kategorialen Universalität [illegible] Phänomens gerecht zu werden, ... als Gliederung der Zeit in sinnlich faßbare Teile verstanden".[2]

Diese Begriffsbestimmung weist bereits auf einige Probleme hin, die im Zusammenhang mit der Erscheinung des musikalischen Rhythmus einer näheren Untersuchung unterzogen werden müssen. Es sind dies:

- die kategoriale Universalität des Rhythmus-Phänomens, das die Grenzen der Musik weit überschreitet und gerade deshalb in seinen Bezügen auf diese Kunst betrachtet werden muß;
- der Aspekt der Zeitgliederung – gemeint als Gliederung von Zeitstrecken überhaupt –, der natürlich im musikalischen Rhythmus eine große Rolle spielt und sich auf unterschiedlichsten Ebenen verwirklicht;
- das Moment des sinnlich Faßbaren, das auf Wahrnehmungsvorgänge im Verein mit der Zeitgliederung verweist und deutlich macht, daß das Rhythmus-Phänomen keinesfalls vordergründig ein quantitatives ist, sondern erst aus der Einheit von Qualität und Quantität verständlich wird.

Für eine Untersuchung des Rhythmus in der Musik ergibt [illegible] es [illegible] Zusammenhänge [illegible] und Zeit, überhaupt [illegible] zeitlichen Charakters der Musik nachzugehen, das sinnlich Faßbare und damit also auch das Erfassen von musikalisch gestalteten Zeitstrukturen zu [illegible] und durch diese Überlegungen die

anfangs [illegible] Begriffsbestimmung [illegible] auf unseren Sachverhalt zu präzisieren. [illegible] mit anderen Definitionsversuchen [illegible] [illegible] und in dem Rahmen auch das Verhältnis des rhythmisch-metrischen Elementes der Musik zu ihren anderen Elementen einbezogen werden.

1.1. Musik als Zeitkunst

1.1.1. Das Problem von Zeit und Musik

Musik als Zeitkunst - so [illegible] seinen Aufsatz [3], in dem er sich mit [illegible] zweibändigem Buch "Le temps musical" beschäftigt [4], [illegible] setzt, die [illegible] Grundlagen der Musik zu [illegible]. Die Reihe der Autoren, die sich der Problemstellung Musik als zeitliche Kunst gewidmet haben, ist nicht gering, [illegible] von Augustinus bis in die Gegenwart [illegible]. Eine Literaturübersicht über wesentliche Schriften [illegible] Jahre 1960 findet sich bei Marion Rothärmel. [5]

Daß sich die Musikwissenschaft gerade in unserer Gegenwart vermehrt für den Zusammenhang von Musik und Zeit interessiert hat und noch interessiert, liegt zu einem großen Teil begründet in [illegible] Zeit in der Philosophie und auf Gebieten der [illegible] in der Psychologie. Hier sind Namen zu nennen wie [illegible] [6], [illegible] [7], [illegible] [8], [illegible] [9], [illegible] [10] und [illegible] Hartmann [11]. Diese zum Teil objektiv-, zum Teil subjektiv-idealistischen, [illegible] von der [illegible] und [illegible] geprägten Anschauungen haben einen recht großen Einfluß auf musikwissenschaftliche Untersuchungen ausgeübt, [illegible]

soll hier auf Friedhelm Klugmann [12] und Friedrich Neumann [13] [illegible] ...annten für [illegible] im allgemeinen und auch für die Musikwissenschaft aber [illegible] Schriften Roman Ingardens [14] geworden, [illegible] che Autoren auseinandergesetzt haben, insbesondere auch Zofia Lissa [15]. Schließlich soll noch auf die ebenfalls von der Philosophie beeinflußten Äußerungen von Komponisten der Gegenwart hingewiesen werden, wie sie vor allem durch die österreichische Zeitschrift "Die Reihe" publiziert wurden [16].

[illegible] gestalteter Zeitablauf.

[illegible] als auch Grundlage der menschlichen Bewußtseinsakte. Diese Zweiseitigkeit in der Betrachtungsweise der Zeit drückt Hartmann in den zwei Benennungen Zeit als Realkategorie und Zeit als Anschauungskategorie aus [17], [illegible] nicht die Verneinung der Zeit als Existenzform der [illegible]

und deren grundlegender Charakter verbunden ist, wenn also die Zeit nicht erst als Anschauungskategorie zur wirklich existierenden Zeit wird, dann kann diese Trennung durchaus von heuristischem Wert sein.

Die wichtigsten Eigenschaften der Zeit sind in ihrem steten Fortschreiten oder Fließen und in ihrer Eindimensionalität zu sehen. Die Frage des Fortschreitens oder Fließens der Zeit ist unmittelbar verbunden mit dem Problem der Bewegung; ohne Bewegung könnte Materie in Raum und Zeit nicht existieren. Die Vorstellung, daß alles in Bewegung, daß alles im Fluß ist, bestimmt die Philosophie seit Heraklit, als die Grundlage für die Erklärung des ständigen Entstehens und Vergehens in der Natur, des Kommens und Gehens von Ereignissen.

Die Feststellung von der Eindimensionalität der Zeit besagt, daß diese nicht umkehrbar ist, sondern immer nur in einer Richtung abläuft. Sie ist grundsätzlich an das Vorhandensein anderer Dimensionen gebunden; in der Philosophie spricht man deshalb von einem vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum [18].

Todor Pawlow gelangt in seinem Buch "Die Widerspiegelungstheorie" am Beispiel der einfachen mechanischen Ortsveränderung zur Idee der Zeit, von der er sagt, sie ist eine offensichtlich mechanische Zeit [19].

"Und insofern jeder Bewegung eine mechanische Teilbewegung zugrunde liegt, hat diese Zeit einen allgemeinen Charakter und eine allgemeine Bedeutung. Keineswegs zufällig messen wir mit Hilfe von Uhren die Zeitdauer unserer sozialen Tätigkeiten. ... Aber die Bewegung besitzt nicht nur einen mechanischen Charakter, sondern auch eine Reihe anderer, komplizierterer und höherer Formen. Als qualitative Veränderung und Vervollkommnung kann die Bewegung eine unendliche Vielzahl von Erscheinungs- und Existenzformen haben und hat sie auch.

Infolgedessen genügt es, sich vorzustellen, daß die Bewegung

A und B [illegible] ihren Ort veränd[illegible] auch ihre Ei-
gen[illegible] Tätigkeit, um [illegible] zu überzeuge[illegible]
[illegible] Veränderung un[illegible]ung auf '[illegible]
erfolg[illegible] Linien der mec[illegible] nicht [illegible]
ren, si[illegible] [illegible]leich nicht abso[illegible]
dern sie dialektisch in sich 'aufheben'. [illegible]
Wir erhalten für jeden neuen [illegible]
änderung[illegible]
d.h., wir erhalten eine besondere, darunter auch eine 'psy-
chologische Zeit'." [20]

Ein dri[illegible]
Zeitfluß deutlich hervortretende "Jetzt", führt schon fast zu
Problem[illegible]
schnitt, den wir als Gegenwart bezeichnen, der für uns tat-
sächlich [illegible]
[illegible]
Aufeinanderfolge müßten wir uns dann als eine Folge von sol-
chen Jetzt-Punkten vorstellen, der allerdings bei derartiger
mechanistischer Betrachtung das geistige Band, der Zusammen-
hang fehlen würde. Die Bewegung wäre damit ein Resultat aus
der Verbindung von Ruhezuständen und nicht, wie die materiali-
[illegible]
Diskontinuität.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Kontinuum.

[illegible]
gibt sich daraus die wichtige Feststellung, daß ein beliebi-
ges musikalisches Phänomen (ein Akkord, ein Intervall, eine
Reihe usw.) wissenschaftlich nicht ausschließlich durch [illegible]

[illegible] sind) [illegible], sondern daß die [illegible] des betreffenden Phänomens zur zeitlichen [illegible] des [illegible] [illegible] mit [illegible] werden [illegible]

Als ganz besonders [illegible] aber müssen die [illegible] [illegible] [illegible] besonders [illegible] betrachtet werden. Dies vor allem auch deshalb, weil ohne sie und ihr Zusammenwirken auf der Basis der [illegible] als Existenzform der Materie die Beziehungen des Menschen zur Zeit unverständlich bleiben müßten. Als Beispiel dafür [illegible] das von Rubinstein formulierte "Gesetz der ausgefüllten [illegible]" [illegible]

[illegible]

die Frage, ob etwas "lang" oder "kurz" ist – genauer wären [illegible] der dafür unbedingt notwendigen Vergleichs-[illegible] [illegible]

[illegible]

die Makroorganisation, also z.B. die Formbildung.

In vielen Details zeigt sich bereits auf dieser Ebene, daß die Wahrnehmung unmittelbar mit der Vorstellung verbunden sein muß. Eine Entscheidung über "länger" oder "kürzer" zum Beispiel kann im Grunde nur unter Einschaltung der Vorstellung getroffen werden. Die Vorstellung ist in bezug auf die Zeit nicht mehr wie die Wahrnehmung an die ständige Orientierung vom Zukünftigen über Gegenwärtiges zum Vergangenen gebunden, sondern ist in der Lage, sich quasi an unterschiedliche Zeitpunkte zu versetzen. Die Vorstellung basiert direkt auf dem Vergangenen; auf dieser Grundlage kann der Mensch auch Vergleiche mit Gegenwärtigem anstellen und auf Zukünftiges schließen. Und nur dadurch ist es letzten Endes überhaupt möglich, Musik zu erfassen, da die jeweils erklingende aktuelle Phase denkbar kurz, der Zusammenhang zwischen den Phasen aber nur mit Hilfe der Vorstellung herstellbar ist. In der Vorstellung verlieren Zeitstrecken ihre zeitliche Ausdehnung; damit tritt die Frage der Dauer gegenüber der der Aufeinanderfolge in den Hintergrund. Man könnte meinen, daß so etwas wie eine Verräumlichung der Zeit eintritt. In diesem Sinne verstanden, sind auch die Begriffe "temps durée" für die erlebte Zeit und "temps espace" für die räumlich vorgestellte Zeit, deren Isolation Bergson immer zum Vorwurf gemacht wird, durchaus von Nutzen.

Wir wollen nun noch auf den schon angesprochenen zweiten Aspekt des Themas Zeit und Musik eingehen, auf den der Musik als Kunst der Zeitgestaltung. Die Musik als Vergegenständlichungsform menschlichen Bewußtseins gestaltet selbst Zeit, füllt kleinere oder größere Zeitstrecken aus, markiert Begrenzungen in diesem Zeitablauf usw. Diese Seite des Verhältnisses im Zusammenhang mit der schon beschriebenen ist für unseren Gegenstand nicht

weniger wichtig, denn sie [illegible] Musikwissenschaft recht [illegible] ob Musik "in der Zeit" ist oder ob sie [illegible] enthält. Dahlhaus faßt die [illegible] dazu in Auseinandersetzung [illegible] tionaler" Gegenstand für notierte Musik [23] [illegible]

[illegible] eines Werkes, 'in der Zeit enthalten', [illegible] notierten Text - und [illegible] 'Werk selbst', das als Identisches in [illegible] Aufführungen wiederkehrt, so verschieden sie als [illegible] auch sind - gesagt werden, daß es [illegible] in sich enthält'." [24]

Diese [illegible] und Dahlhaus [illegible] von [illegible] gegenüber [illegible] bedingt. [illegible] in der [illegible] [illegible] Gegenstand, zu einer eigenen [illegible] von allen möglichen "[illegible]" [illegible] offensichtlich mehr als bloße Realisierungen der [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Bei der Einschätzung der Möglichkeiten, die die Musik zu einer zeitgestaltenden Kunst machen, ist es also angebracht, vom gesamten musikkulturellen Zusammenhang auszugehen, keine der einzelnen Stufen dieses Prozesses aus ihm heraus zu isolieren oder gar überzubewerten. Bei aller nicht zu unterschätzender Bedeutung der notierten und der klingenden Form eines musikalischen Kunstwerks sollte dennoch nicht vergessen werden, daß auch diese jeweils ein Leben nur als [illegible] besitzen, daß sie nicht isoliert und unabhängig voneinander sind. Und insofern bringt uns auch die Suche nach einer Antwort auf die Frage, ob Musik nur selbst "in der Zeit" ist oder aber "Zeit" in sich enthält", allein nicht weiter.

Zofia Lissa bezeichnet die Eigenschaften des Musikwerkes in zeitlicher Hinsicht wie folgt:

"Der Inhalt des Begriffs 'Musikwerk' bringt auch den [illegible] dessen, daß ein Musikgebilde eine bestimmte Gestaltung der zeitlichen Abläufe ist, ein Klanggebilde, das einen Abschnitt des zeitlichen Kontinuums ausfüllt, mit einem bestimmten Nacheinander und Charakter seiner zeitlichen Phasen. Sie sind immer auf die kommenden Phasen ausgerichtet und haben gleichzeitig ihr bestimmtes Verhältnis zu den vorangegangenen Phasen. Die Wiederholungen der Phasen, ihre Variierung und engen Kontrastbeziehungen zu anderen bestimmen dieses Verhältnis ..... Ferner enthält der Begriff des Werkes die Überzeugung, daß dieses ein geschlossenes Ganzes ist, das in seinem Anfang, Mitte und Ende, seinen Ablauf hat, daß es in seiner Realisierung in einem gewissen Moment der objektiven Zeit beginnt und in einem anderen endet. Es spielt sich in der Zeit ab, im Medium der Stille, die seiner ersten Phase vorangeht und der letzten folgt. Somit ist das Werk ein geschlossenes Ganzes, kontinuierlich gegliedert, mit einem bestimmten zeitlichen Umfang, in einzelnen Aufführungen leicht meßbar."

Diese Ausführungen enthalten wichtige Hinweise auf den [illegible]

charak[illegible], sind aber von [illegible]
sen auch nicht ganz frei, insbesondere dort, [illegible]
[illegible]
gend sichtbar wird.
[illegible]
Zeiten wie etwa an die historisch-soziale Zeit.
[illegible]
zum Tempo läßt sich auf die Dauer schließen.
[illegible] wirklichen zeitlichen Leben gelangt das musikalische Kunst-
[illegible] erst durch die klangliche Realisierung, [illegible]

lich Bestandteil der mechanischen Zeit ist. Hier sprechen wir von der konkreten Dauer eines Werkes in [illegible] der mechanischen Zeit, d.h. in Stunden, Minuten und Sekunden. Gleichzeitig wissen wir aber auch, daß [illegible] in der klanglichen Realisierung der psychologischen Zeit des Rezipienten [illegible] oder weniger ausfüllt. [illegible] Form vollkommen zu Recht. [26]

Unsere Ausführungen, die das Zeitverhältnis [illegible] eingegangen werden.

1.1.2. Musik und Bewegung

Der Zusammenhang von Musik und Bewegung ist in der musikwissenschaftlichen Literatur [illegible] trotzdem [illegible] zunächst meinen mag, ausgehend von der allgemeinen [illegible] daß Bewegung die Existenzform aller Materie ist, [illegible] sprechende Träger der musikalischen Bewegung [illegible]. Im Bereich der [illegible] sind die Bewegungen mit [illegible] damit eindeutig zu fixieren; im Bereich [illegible]

[illegible] aber, [illegible] chen wird – etwa von Ton-, Klang- oder [illegible]bewegungen –, scheint jegliche Basis dafür zu fehlen.

Die Musiktheorie kennt eine ganze Reihe von Begriffen, die auf Bewegung Bezug nehmen. Die bekanntesten sind solche der Stimmbewegung wie Parallel-, Seiten- oder Gegenbewegung. Diese genannten Begriffe [illegible] Räumlichen abspielenden Bewegung, orientiert am Notenbild, das im Grunde dafür völlig ungeeignet ist, denn das Charakteristi[illegible] Ortswechselvorgänge, spielt sich weniger an, vielmehr zwischen den Tönen ab. Aus solcher Sicht ist die Einführung von Bezeichnungen wie kinetische Energie, von der Ernst Kurth spricht, die [illegible] wesentlichen Umschreibung bleiben muß. Andererseits trifft die Bemerkung Hans Conradins, daß die Bewegung im Hörvorgang selbst liege [27], [illegible]

[illegible] und sicher befinden sich im Rhythmus auch die kräftigsten Wurzeln für den Bewegungscharakter der Musik. Schon in der Übersetzung des griechischen Ursprungswortes mit "fließen" ist die Bewegung enthalten, wenn auch gezeigt worden ist, daß diese Übersetzung nicht [illegible] ist und von einer Reihe von Wissenschaftlern [illegible] Deutungen so aus:

"Die Kraftquelle des [illegible] ist [illegible] [illegible] die nicht in der Bewegung, [illegible] [illegible] wo in der Zeit fließende Kräfte sich auf die Einheit einer bewegenden Grundkraft beziehen." [28]

[illegible] der Musik immer wieder über diese hinaus weist, da er viel-fältige [illegible] [illegible] ja manchmal [illegible] ihnen [illegible] [illegible] Psyche des Menschen bestimmen.

Das [illegible] oder weniger unmittelbar sich einstellenden teil- oder gesamt-körperlichen [illegible] [illegible] mehr vorgestellten [illegible].

Daß Musik und Bewegung, basierend auf dem Rhythmus, eine unmittelbare Einheit bilden können, [illegible] und ist durch die Bemühungen um eine rhythmische Erziehung in der [illegible] Geltung gelangt. Es ist für uns auch ganz selbstverständlich, daß [illegible] bei der [illegible] Gymnastik, [illegible]

wenn auch [illegible] die Spezifik der Musik [illegible] die Rolle [illegible] wie im Ballett, im künstlerischen [illegible] in der Oper.

Untersuchungen [illegible] musikalischen Rhythmus und [illegible] überhaupt auf der Grundlage des [illegible] Bewegung haben nicht unerheblich [illegible] gung der [illegible] beigetragen. [illegible] Theorie vom Ursprung des Rhythmus in [illegible] von Karl Bücher, seine Veröffentlichung [illegible] gen Interessen [illegible] in mehreren Auflagen [29]. [illegible] und besonders Gustav Becking [illegible] Untersuchungen von [illegible], die [illegible] sogenannten "Becking-Kurven" auch als [illegible] genutzt wurden[30].

Wir können also feststellen, daß Formulierungen [illegible] als Kunst der Bewegung" oder "[illegible] der Musik", [illegible] ihren metaphorischen [illegible] Seiten des künstlerischen [illegible] der Musik treffend kennzeichnen können.

1.1.3. [illegible]

[illegible]

"Die Zeit ist immer [illegible] Zeit (Zeitfluss) und der Rhythmus immer die Gliederung dieses Zeitflusses..." [31]

Ähnliches meint Wirth mit seiner [illegible] energetischem Verlaufsbild, wenn er sagt:

"Im allgemeinsten Sinne ist Rhythmus [illegible] überhaupt ...." [32]

Nun wird sicher hier schon deutlich, daß wir selbst im [illegible]lichen Bereich der Musik den Begriff sehr weit oder sehr eng fassen können; es ist ein großer Unterschied, ob man [illegible] Rhythmus der Linien, der [illegible] [illegible] Dauerverhältnisse versteht. [illegible] lichkeiten man sich auch entscheidet, auf jeden Fall wird das Zusammenspiel der [illegible] des Rhythmus sehr genau untersucht werden müssen. Und gerade auf dem Gebiet dürfte der [illegible] [illegible] ben sie doch, wie Hindemith einmal richtig bemerkte, zu einer [illegible]

[illegible] den zeitlichen Faktor der Musik zu tun, denn diese Maß- und Dauerverhältnisse reichen in ihrer Bedeutung weit über die Mikroorganisation von Musik hinaus. In erster Linie sind damit ihre [illegible] Tempo, [illegible] Zeitliche der Harmonik und der Melodik nicht [illegible] len. Dem Rhythmus fällt dabei, wie wir sehen werden, eine [illegible] Rolle zu.

1.2. [illegible]ion der Begri[illegible]

1.2.1. Die Problematik eines Definitionsversuches

Nach den vorangegangenen allgemeinen Bemerkungen muß es nun [illegible] sche Bestimmung und Abgrenzung möglichst genau zu fassen. Will man heute eine solche Arbeit leisten, steht man fast vor einem unlösbaren Problem, was aber sicher nicht – zumindest nicht in erster Linie – auf mangelnde Vorleistungen der Musikwissenschaft zurückgeführt werden kann. Eine Definitionssammlung, in der die wichtigsten Versuche aus Vergangenheit und Gegenwart zusammengefaßt wären, würde eher eine erhebliche Sprachverwirrung deutlich machen und damit zeigen, von welch unterschiedlichen Voraussetzungen und Positionen zu verschiedenen Zeiten an diese Fragestellung herangegangen worden ist. Zu diesem Sachverhalt trägt noch die schon in der Einleitung erwähnte allgemeine Verwendung des Begriffs Rhythmus bei, wenn man etwa vom Rhythmus der Jahres- und Tageszeiten, vom Rhythmus bestimmter natürlicher oder menschlicher Vorgänge spricht.
Auf die wesentlichsten Schwierigkeiten im Zusammenhang mit einer Definition soll etwas genauer eingegangen werden.
Zunächst einmal ist da auf die schon im griechischen Wort angelegte Doppelbedeutung zu verweisen: im ῥυθμός steckt sowohl die Bedeutung des Fließenden als auch die des Geordneten oder des Begrenzten, zwei Bedeutungen also, von denen man meinen könnte, sie müßten sich gegenseitig ausschließen. Kann eine Sache oder ein Vorgang fließend, also doch im wesentlichen unbegrenzt, und zugleich begrenzt sein? Oder [illegible] diesen beiden Seiten zwei sich voneinander unterscheidende [illegible]

Nach [illegible] sind in diesem [illegible] zwei wichtige Pole des Sachverhalts Rhythmus enthalten: der eine charakterisiert die Seite des Bewegten, des Dynamischen, auch des Irrationalen, der andere die des Unbewegten, des Statischen, des Rationalen. Beides in Einheit, in sich wechselnder Verflechtung und Wirkung zeichnet auch den musikalischen Rhythmus aus.

Für die Seite des Rationalen steht vor allem der Zahl- und Maßaspekt im Vordergrund, denn bei den den musikalischen Rhythmus bildenden Tondauerwerten handelt es sich immer um "zählbare" Objekte, um mehr oder weniger komplizierte Zahlenverhältnisse in bezug auf eine mögliche Einheit. Dabei soll zunächst noch außer acht bleiben, ob diese die Tondauerverhältnisse ausdrückenden Zahlenverhältnisse additiver oder divisiver Natur sind, wie sich also diese Verhältnisse, bezogen auf eine Einheit, konkret herausbilden. Dieser Zahl- und Maßaspekt [illegible] Zahl- und [illegible] verleihen.

Für die Seite des [illegible] in den Zahl- und Maßverhältnissen [illegible] diese aber entscheidend hinausreicht. Das beginnt bei der konkreten [illegible] der musikalisch [illegible] und ihrer [illegible] Schwankungen des musikalischen [illegible] weist uns darauf, daß [illegible] Kräfte beteiligt sind, die sich [illegible]

hältnissen verbergen oder sie überlagern und mit Leben erfüllen. Hierher gehören Anschauungen vom musikalischen Rhythmus als Folge unterschiedlicher Betonungen wie überhaupt als dynamischem, als Kraftverlauf.

Bei einer Bestimmung des Begriffs Rhythmus kann es demnach nicht darum gehen, eine Merkmalsgruppe des zugrunde liegenden Sachverhalts zugunsten der anderen zu vernachlässigen, weil beide für sich genommen zu einseitigen Schlüssen führen müssen; eine Begriffsbestimmung muß gerade diese Doppelseitigkeit erfassen und ihr weitgehend gerecht werden.

Damit im Zusammenhang steht eine zweite Schwierigkeit – die der historischen Wandlung des Sachverhalts und der des Begriffs. Sie ist natürlich keineswegs nur für den Rhythmus typisch, aber bei ihm vielleicht besonders vielschichtig. Man mag es eventuell sogar überhaupt bezweifeln, ob eine historisch so vielschichtige Erscheinung unter einem Begriff zu fassen sei. Nehmen wir nur einmal die rhythmischen Erscheinungsweisen der Musik in Mitteleuropa, so zeigen sich zwischen einem Choralbeispiel der Gregorianik, einer Sinfonie Haydns und einem Beispiel serieller Musik sehr wenige Gemeinsamkeiten. Gehen wir über die gesteckten Grenzen hinaus und beziehen Musik Ost- und Südosteuropas mit ein, wird die rhythmische Vielfalt noch deutlicher. Im Falle von Vergleichen zwischen europäischer und außereuropäischer Musik schließlich lassen sich oft nur noch geringe Ähnlichkeiten feststellen.

Aus diesen Tatsachen müssen für eine Begriffsbestimmung Konsequenzen gezogen werden, die darauf hinauslaufen, entweder sowohl für entsprechende besonders historische als auch für nationale und territoriale Erscheinungen des musikalischen

Rhythmus [illegible] fische Definition [illegible] oder [illegible]
gemeinste [illegible] dafür heranzuziehen, [illegible]
meinsamkeiten finden lassen. Für den erstgenannten Weg [illegible]
die historische Sauberkeit des Verfahrens, ein Vorzug, der ei-
ner ganzen Reihe von Begriffsbestimmungen der Vergangenheit
[illegible]
kabilität erheblich einschränken. Für den zweitgenannten Weg
[illegible]
Wenn wir uns hier für den zweiten Weg [illegible]
deshalb, weil wir die [illegible]
griffsbestimmung als "schöne Phrase" nicht teilen können [32].
[illegible]
Beachtung finden, der sich in den Termini niederschlägt.
Und in dem Sinne muß es auch möglich sein, allgemeinste Ge-
meinsamkeiten terminologisch zu fassen. So betrachten wir
R h y t h m u s als eine Bezeichnung [illegible]
[illegible]
R h y t h m i k [illegible]
[illegible]
Rhythmik Beethovens und Stockhausens.
[illegible]

[illegible] 1956 in einem weiteren [illegible] eigenen [illegible]
einen [illegible] 1956 [illegible]
[illegible]
[illegible] des Begriffs Rhythmus [illegible]
und auch die Vielzahl dieser [illegible]
Rhythmus [illegible] die [illegible]
haftigkeit als allgemeines [illegible]
wird. [illegible]
[illegible]
[illegible]
tungs- und Beziehungs[illegible]
auch in der [illegible] sind.

Daß sich diese [illegible]
dürfen, ist wohl selbstverständlich, [illegible]
des [illegible] Rhythmus, [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
erwarten, da wir [illegible] nicht [illegible]

Die musikwissenschaftliche Literatur [illegible]
in anderem Zusammenhang mit einem weiteren und einem engeren
Rhythmusbegriff. [illegible]
[illegible]:

"In der vorliegenden Arbeit wird unter Rhythmik im w e i - t e r e n Sinne alle Bewegungen und Zeitverhältnisse verstanden, im e n g e r e n Sinne aber ist die B e t o n u n g s - rhythmik [illegible] von der [illegible] [illegible] gemeint." [illegible]

Diese Bemerkungen beziehen sich also auf [illegible]
Rhythmik und [illegible] Rhythmik [illegible]

metrische Seite mit ein, macht demnach den [illegible] im Grunde überflüssig, Rhythmus im engeren Sinne klammert die metrische Seite aus. Da sich dieses Problem als ein generelles erweist, muß dazu im folgenden Abschnitt genauer Stellung genommen werden.

1.2.2. Das Verhältnis von Rhythmus und Metrum

Die Geschichte der Anschauungen über den Rhythmus in der Musik ist, [illegible] genheit mit Metrum bezeichnet; andererseits galt der Begriff Metrum [illegible]

1. [illegible] Bedeutung angesehen.

Diese Auffassung, die von einer [illegible] geht, betont vor allem [illegible]

Vertretern der Psychologie, insbesondere der Gestaltpsychologie. So schreibt z.B. Richard [illegible] von [illegible] des Rhythmuserlebnisses [illegible]:

"Daher ist das Rhythmuserlebnis das Erlebnis m e h r e r e r aufeinander folgender und in [illegible] ihrer Aufeinanderfolge aufeinander bezogener, mit [illegible] durch diesen [illegible] auf bestimmte Weise [illegible] v e r e i n h e i t l i c h t e r Zeitstrecken." [36]

Ähnliches meint [illegible] von der [illegible], wenn er sagt, daß als Faktoren des Rhythmus alle die Mittel zu nennen sind, die die Gruppenbildung unterstützen und die Vorstellung eines rhythmischen Ablaufs erwecken helfen [37].

3. Im Verhältnis von Rhythmus und Metrum [illegible] Hauptrolle zu[illegible], und zwar derart, daß der Rhythmus das über ihm stehende metrische Schema belebt.

Diese Theorie vom Rhythmus als [illegible] Metrum hängt besonders eng mit der [illegible] als metrischer Grundgröße zusammen; [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] für ein derartiges [illegible] lassen sich z.B. in [illegible] "Ästhetik" nachweisen, wo er schreibt vom

"Takt als dem bloß [illegible]"

und vom

"Rhythmus, welcher diese abstrakte [illegible]". [38]

Am deutlichsten finden diese Grundsätze vom [illegible] Metrum durch Moritz Hauptmann Eingang in die [illegible]. In seinem grundlegenden Werk "Die Natur der Harmonik und der Metrik" definiert er folgendermaßen:

"M e t r u m" wollen wir das stetige Maass nennen, welches die Zeitmessung ermöglicht. R h y t h m u s , die Art der Bewegung in diesem Maasse." [39]

Nach Hauptmann ist diese Betrachtungsweise vor allem von Hugo Riemann gepflegt und ausgebaut worden, wobei besonders der Zusammenhang von Rhythmik/Metrik und Phrasierung bedeutsam genannt werden kann [40]. Gerade Riemanns Ideen haben eine ganze Reihe von Arbeiten der Folgezeit nachhaltig beeinflusst, wenn auch inzwischen manche Präzisierung vorgenommen wurde. Als Beispiele aus jüngerer Zeit seien dafür genannt: Georg Schneider [41] und Peter Benary [42]. Beachtenswert die Arbeit von Benary, die sich als eine praktische Anleitung versteht. Sie erreicht eine solche Präzisierung: Hier werden im Anschluß an Arnold Schering ein rhythmisches Betonungs- und ein metrisches Gewichtsprinzip unterschieden. So heißt es dort:

"Die Rhythmik ist die Lehre von der Dauer der Tonbewegungen und ihrer unterschiedlichen Betontheit. — Die Metrik ist die Lehre von den Gewichtsverhältnissen der Tonbewegungen." [43]

Und eine Seite weiter wird der Zusammenhang mit der obigen Charakterisierung noch deutlicher, wenn es heißt:

"Rhythmus hat mechanischen Charakter ...... — Metrum hat organischen Charakter." [44]

3. Im Verhältnis von Rhythmus und Metrum wird dem Rhythmus die Hauptrolle zuerkannt, und zwar derart, daß das Metrum zu einem möglichen Teilmoment des Rhythmus wird.

Diese Theorie vom möglichen, aber nicht notwendigen Teilmoment Metrum im Rhythmischen scheint zunächst einige Vorzüge zu haben, da sie eine ausschließliche Orientierung am taktgebundenen Rhythmus nicht kennt. Sie äußert sich etwa in Vorstellungen vom "Rhythmus als musikalischem Kraftverlauf", mit als

[illegible] [45]. In gleicher [illegible] [illegible] der Zeit [illegible] "Innen" der Zeit, [illegible] das "Außen" der Zeit, das Metrum, als "Zeitmaß". Die hier erwähnten Gedanken [illegible] tität beruhen auf der Fähigkeit zum Z e i t v e r g l e i c h und auf [illegible] Z e i t g e s t a l t , und so knüpft sich an die zeitlichen [illegible] [46]

[illegible] des Rhythmus gilt [47].

Trotz [illegible] Rhythmus und Metrum [illegible] "Alltags[illegible]" [illegible] Untersuchungen von [illegible] musikalischer Rhythmen. [illegible] die dabei mit [illegible] Begriffe Rhythmus und Metrum und ihre Zuordnung zu verschiedenen Adjektivpaaren, [illegible] besonders ergiebig für die Feststellung von Gemeinsamkeiten oder Gegensätze - erwarteten wie unerwarteten - zeigte. So machten die Beurteiler bei der Zuordnung der Begriffe Rhythmus und Metrum zu solchen Adjektivpaaren wie "fließend-

[illegible]", "[illegible]-auffällig", "[illegible]" und "diffus-konzentriert" keine oder nur [illegible] Unterschiede; die mitgeteilten Mittelwerte liegen jeweils [illegible] ander. Deutliche Unterschiede ergab die [illegible] Adjektivpaaren wie "offen-geschlossen", "schwankend-stabil", "lebendig-tot", "mehrdeutig-eindeutig", "[illegible]", "geschmeidig-starr", "arm-reichhaltig", "[illegible]" und "schwungvoll-gehemmt". Hier wird [illegible] Metrum die Seite des Regelmäßigen, des [illegible], des Eindeutigen zuzuschreiben, während der Rhythmus [illegible] regelmäßig und unregelmäßig [illegible] diert und an einigen weniger eindeutig [illegible] Unterschieden zeigte die Zuordnung zu Adjektivpaaren wie "objektiv-subjektiv" (Metrum eindeutig objektiv, Rhythmus leicht subjektiv), "überraschend-erwartet" (Metrum eindeutig erwartet, Rhythmus leicht überraschend), "uneben-eben" (Metrum eindeutig eben, Rhythmus fast neutral), "erregt-gelassen" (Metrum gelassen, Rhythmus erregt) und "beruhigend-aufregend" (Metrum leicht beruhigend, Rhythmus stärker aufregend) [48].

Uns scheint, daß diese im Vergleich [illegible] gegenüberstehende Einstellung zu Rhythmus und Metrum [illegible] musikalischen Erscheinungen des 18. und 19. [illegible] einer Zeit also, wo sich die [illegible] te eindeutig in Form des [illegible]. Sie korrespondiert demnach vor allem mit der von uns an [illegible] ter Stelle dargestellten Auffassung, bringt also mehr oder weniger [illegible] Vorherrschaft des [illegible] Rhythmische zum Ausdruck. Wir sind [illegible] eine solche Betrachtung für die [illegible]

ist. Es müssen in den Bestimmungen der Begriffe sowohl die Ab-
grenzungen der Bereiche als auch ihre tatsächlich vorhandenen
Berührungspunkte erkennbar werden.

1.2.3. Terminologische Festlegungen

Wir sind uns beim folgenden Teil durchaus bewußt, daß die vorzunehmenden Begriffsbestimmungen nicht endgültigen Charakter haben, daß sie weiter verfeinert und präzisiert werden können. Trotzdem ist es für den Zweck mit einem Handbuch erforderlich, die Art und Weise der Verwendung grundlegender Termini möglichstgenau darzulegen.

Aus den terminologischen Bemerkungen der vorliegenden Abschnitte ergeben sich eine Reihe von Kriterien, die der Begriffsbestimmung zugrunde gelegt werden müssen:

1. Die unkomplizierteste Art von Begriffsbestimmung hätten wir vor uns, wenn wir alle Aspekte unseres zu beschreibenden Phänomens, die mit "Maß" zu tun haben, als metrische, alle qualitativen Aspekte dagegen als rhythmische bezeichnen würden. Voraussetzung dafür wäre eine Isolierung von quantitativen und qualitativen Erscheinungselementen, was sich aber praktisch nicht durchführbar ist. Es gibt keine Qualitäten, die nicht auf quantitativen Grundlagen beruhen; ebensowenig gibt es Quantitäten ohne qualitative Seiten.

Ähnlich unzweckmäßig ist die durchaus praktizierte [illegible] Polarisierung, Rhythmus nur als Bezeichnung für Dauernverhältnisse, Metrum dagegen als Bezeichnung für die Qualitäten der Betonung oder des Gewichts zu verwenden.

Wir müssen demnach für eine Definition der Begriffe Rhythmus und Metrum voraussetzen, daß beiden bezeichneten Sachverhalten sowohl quantitative als auch qualitative Bestimmungsfaktoren

eigen sind.

2. Quantitative Grundlage des R h y [illegible] sind die [illegible] gleichgültig, ob es sich um Größen im [illegible], wie sie unsere traditionelle Notationsweise ins Notenbild überträgt, oder ob es Größen sind, die nicht aus einem ganzzahligen Verhält[illegible] resultieren. [illegible] ab. Der sogenannte Zählzeitwert, mit dem auch die Anschauung vom Takt verbunden ist, stellt einen [illegible] dar, der selbst nicht oder zumindest nicht als häufigster Ton-[illegible] für größere und kleinere Werte geeignet sein kann.

[illegible] Beziehungen [illegible] wir als die elementaren rhythmischen Funktionen [49]; sie können im Sinne des Beziehungserfassens umschrieben werden mit "k ü r z e r a l s", "l ä n g e r a l s" und "g l e i c h l a n g". Wilhelm Keller gibt diesen Funktionen [illegible] Bezeichnungen [illegible] b u n g. Bezeichnungen also, die [illegible] quantitative [illegible]

um die [illegible]
Zu- oder [illegible] musikalischer [illegible].

Wir bezeichnen deshalb mit R h y t h m u s in der M u s i k die T o n d a u e r b e z i e h u n g e n als z e i t l i c h e G e s t a l t u n g s q u a l i t ä t e n , basierend auf den dem [illegible] w e r t e n.

[illegible] beschreiben, als Akzentsetzung durch Tondauern. Im konkreten Fall gilt es allerdings immer zu beachten, daß die zeitlichen Gestaltungsqualitäten in ihrer Gesamtheit nicht allein aus rhythmischer Sicht zu erfassen sind; zu dieser Gesamtheit tragen ebenso die Akzentuierungen durch Tonhöhen und Tonstärken und vor allem ihr Mit- oder Gegeneinander mit den Tondauern bei. [illegible]

2. [illegible]

[illegible]

den Grundwertes mit seinen möglichen [illegible]

Beispiel 1

Das Ergebnis ist der T a k t als eine mögliche [illegible] Einheit.

[illegible] einander von Tondauerwerten und der sich [illegible] Gruppenbildungen.

Beispiel 2

[illegible] metrische Einheit.

Diese auf Tondauerproportionen beruhe[illegible] Ordnungsformen sind sowohl quantitativ als auch qualit[illegible] [illegible]. Ihre qualitativen Besonderheiten liegen im [illegible] bei der Tendenz zum Regelmäßigen, zum symmetrischen Aufbau, direkt verbunden mit dem Prinzip unterschiedlicher Gewichtung [illegible] zum Unregelmäßigen, zum asymmetrischen Aufbau. Die [illegible] gebundene Metrik verstärkt damit das Element des "Vertikalen", des Statischen, die mensurgebundene Metrik das Element des "Horizontalen", des [illegible].

Wir bezeichnen [illegible] die Gesamtheit [illegible] [illegible] den den Zeitablauf gliedernden Tondauerproportionen.

4. [illegible] Rhythmus und Metrum weitgehend voneinander getrennt betrachtet haben, so muß abschließend noch auf ihre [illegible]

mittelbaren Beziehungen nachgewiesen werden. Wir sahen aber, daß Metrum an Gruppenbildung gebunden ist. [illegible] besteht grundsätzlich die Möglichkeit der [illegible] von rhythmischen Erscheinungen ohne metrische Bindung, während umgekehrt ein metrisches Gebilde ohne rhythmische Ausfüllung praktisch nicht denkbar ist.

Beziehungen sind aber auch vorhanden auf der Ebene der metrischen Einheiten. In die konkrete Erscheinungsform des Rhythmus z.B. gehen ebenso ein die metrischen [illegible] des [illegible] und die damit verbundene Gewichtung der Taktteile wie die unterschiedlichen Akzentuierungen durch [illegible], Tonhöhe und Tonstärke. Wir werden diesen Mit- und [illegible] von Rhythmus und Metrum als wichtige Gestaltungsmittel beachten müssen, um der Universalität zeitlicher Gestaltungsqualitäten gerecht zu werden. Dies wird uns [illegible] bei den Problemen des Motiv- und Periodenbaus führen, wie [illegible] in seiner Lehre von Rhythmus, Metrum und [illegible] gezeigt hat.

1.3. Die Beziehungen von Rhythmus und Metrum zu den anderen musikalischen Elementen

Im Anschluß an die Ausführungen zur Definition der Begriffe Rhythmus und Metrum, ihr [illegible] mit ihren [illegible] zu anderen musikalischen Elementen [illegible], [illegible] und [illegible] weiteren auf die [illegible] [illegible] Beziehungen zwischen ihnen eingegangen werden. Die [illegible] ist [illegible] zu unterscheiden, da [illegible] im 19. Jahrhundert, zum Teil auch im 20. Jahrhundert [illegible] neigte, die musikalischen Elemente isoliert zu betrachten [illegible]

dies vorwiegend durch die Orientierung an der Harmonielehre ausgelöst - vom prozessual-dynamischen Charakter abzulenken und sie eher als statische Erscheinung zu interpretieren. Daß damit insbesondere die zeitlichen Qualitäten bei der Betrachtung von Rhythmus und Metrum kaum eine Rolle spielen konnten, dürfte einleuchtend sein. Hier muß die Musiktheorie der Gegenwart durch eine veränderte Betrachtungsweise helfen, neue Erkenntnisse zu finden.

1.3.1. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Tempo

Die Beziehungen zwischen Rhythmus/Metrum und Tempo gehören zu den wichtigsten hier zu beschreibenden; dabei sind sie komplizierter und vielschichtiger, als man bei oberflächlicher Betrachtung annehmen möchte. Es liegt sogar der Schluß nahe, daß Aussagen über rhythmisch-metrische Sachverhalte ohne gleichzeitige Aussagen zum Tempo unvollständig bleiben.

Definieren wir das Tempo als die Aufeinanderfolgegeschwindigkeit bestimmter Einheiten der zeitlichen Organisation von Musik, so finden wir es direkt verbunden mit einer metrischen Problematik, dem Zählzeitwert, oft auch als Grundschlag bezeichnet. Dieser Zählzeitwert als mittlerer Tondauernwert kann theoretisch jeden Dauerwert annehmen; in der musikalischen Praxis kann man seit langem beobachten, daß seine Größe in gewissem Zusammenhang zur Zahl der menschlichen Pulsschläge pro Minute steht, daß also der Bereich von etwa 70 bis 90 Zählzeitwerten in einer Minute als ideal angenommen werden kann. Folgen nun in einem konkreten Falle die durch den Komponisten festgelegten Zählzeitwerte dichter aufeinander, so kann man beobachten, daß sowohl Interpreten als auch Hörer dazu neigen, eine Zusammenfassung zweier oder dreier solcher Werte zu einem längeren Grundschlag vorzu-

nehmen; bei einer zu langsamen Folge der Grundschläge führt das im umgekehrten Sinne zu einer Teilung in zwei oder drei Grundschläge.

Entscheidend für die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Tempo ist in den angedeuteten Fällen die Feststellung, was sich tatsächlich verändert hat. Im ersten Falle führt die zu dichte Folge der möglichen Grundschläge zu ihrer realen Vergrößerung (z.B. aus einem Grundschlag Viertel wird jetzt Grundschlag Halbe), was bei nur geringer Geschwindigkeitszunahme denkbar ist. Durch diese Grundschlagveränderung erhalten die Tondauerwerte zum Teil vollkommen andere metrische Bedeutung, und es kann letztlich der Eindruck einer ruhigeren Bewegung entstehen. Im zweiten Falle führt die zu langsame Folge der möglichen Grundschläge zu ihrer realen Verkleinerung (z.B. aus einem Grundschlag Viertel wird jetzt Grundschlag Achtel), was wiederum bei nur geringer Geschwindigkeitsabnahme denkbar ist. Auch hier verändert sich die metrische Stellung der Tondauerwerte zum Teil erheblich, das Ergebnis kann der Eindruck einer schnelleren Bewegung sein. Konstant geblieben ist aber in allen Fällen die Beziehung der Tondauerwerte, also der Rhythmus. In diesem Punkte ist es sogar sehr wichtig, die Unabhängigkeit des Rhythmus vom Tempo zu unterstreichen.

Für eine Beschreibung der Beziehungen zwischen Rhythmus/Metrum und Tempo reichen allerdings die bis hierher benutzten Thesen und Begriffe nicht aus; der Tempobegriff scheint mehrschichtiger zu sein, als bisher zum Ausdruck gekommen ist. Zunächst einmal ist festzuhalten, daß unsere traditionelle Notation keine direkte Möglichkeit zuläßt, das Tempo zu fixieren. Tempofestlegungen werden zum einen durch Tempobezeichnungen getroffen, von denen viele zumindest ihrem Ursprung nach eher Charakter-

bezeichnungen sind, zum anderen durch Metronomangaben, die die Anzahl eines ausgewählten [illegible] – [illegible] Zählzeitwertes – pro Minute bestimmen. [illegible] sind ihrer Natur nach relativer Art, ein [illegible] tempo legen sie nicht fest. Somit kann man aus der Art der in einem musikalischen Beispiel [illegible] grenzt auf das Tempo eines Stückes schließen, wenn es sich auch eingebürgert hat, daß in schnellen Stücken wesentlich größere Notenwerte [illegible] als in langsamen. [illegible] Mensuralnotation, die noch von einer [illegible] und Notenwerten ausgingen, hat [illegible] Notation beinahe in ihr Gegenteil verwandelt. Manche Versuche in der Notation von Gegenwartsmusik [illegible] eine solche Praxis wieder annähernd zu verwirklichen.

Sollen wir eine ähnliche Größe für die Geschwindigkeit schaffen, [illegible] in der [illegible] Zeiteinheit liegen. Die auf diese Art und Weise ermittelte Zahl gibt [illegible] Untersuchung eines langsamen oder eines schnellen Beispiels gewonnen worden ist, da [illegible] für derartige Untersuchungen als unerheblich gelten kann.

Wesentlicher als die [illegible] ist die durchschnittliche Zahl der Impulse pro metrischer Einheit und die Dauer der metrischen Größen, [illegible] wie Walter [illegible] beschreibt[35], [illegible] den läßt, daß das "innere" Tempo [illegible]. Dieses "innere" Tempo ist also von der [illegible] Einheit direkt abhängig; [illegible] ohne Veränderung der metrischen Einheit [illegible]

wir oben schon genannt.

Die Beziehungen zwischen Rhythmus im speziellen und Tempo sind nicht so vordergründig sichtbar. Die Grenzwerte dieser Beziehungen liegen dort, wo ein gewähltes Tempo die Tondauerbeziehungen nicht mehr zum Tragen kommen läßt; das kann sowohl bei zu schnellem als auch bei zu langsamem Tempo eintreten. Dazwischen aber liegt ein weiter Bereich der Tempowahlmöglichkeiten, der bei geringfügigerer oder stärkerer Tempozunahme oder -abnahme innerhalb eines Stückes [illegible] werden kann. Trotzdem läßt sich in der Regel ein relativ enges Feld der Tempowahl eingrenzen, in dem eine rhythmische Gestaltung eine maximale Wirksamkeit erreicht. Und diese letzte Frage würde uns unmittelbar zum Problem des Rhythmuserlebens und seines Zusammenhanges mit dem Tempo führen, der hier aber nicht weiter verfolgt werden kann [51].

Die hier beschriebenen Beziehungen [illegible] der A g o g i k als das der Lehre von der ausdrucksmäßig bedingten geringfügigen Abweichungen des Tempos. Agogik ist demnach eine Angelegenheit der klanglichen Realisation von Musik, nicht des Notenbildes; sie trägt dazu bei, dem musikalischen Ablauf die metronomische Starre zu nehmen. Dies wird erreicht einmal durch Veränderungen in den Tondauernverhältnissen (z.B. Dehnung eines Tondauernwertes und damit Veränderung der Verhältnisse zu Vorgänger und Nachfolger), zum anderen durch Veränderungen in der dynamischen Ordnung. (Das gilt [illegible] die taktgebundene Metrik.) Daß agogische Einflüsse [illegible] Musik bestimmter Epochen und Komponisten [illegible] hängt sehr stark mit dem Problem der Tonmetrik zusammen; [illegible] all dort, wo die metrischen Qualitäten [illegible]

oder keine entscheidende Rolle [illegible]

sätzen sehr vorsichtig umzugehen.

1.3.2. Der Zusammenhang von Tondauer, Tonhöhe, [illegible]
und Gewicht

In diesem Abschnitt wird versucht, [illegible]
[illegible]
durch Betrachtung nur zweier Elemente hinlänglich [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible] und Metrik. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
höhe, [illegible] und Gewicht [illegible]
[illegible]
tionsbildung im Sinne metrischer Abgrenzung.

[illegible] sowohl Tondauern als auch Tonhöhen und Tonstärken entschei-
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Beispiel 1

eindeutig [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
im Dreier- oder Sechsertakt wie:

Beispiel 4

[illegible]
höhenorganisation.

Beispiel 5

(Im Märzen der Bauer, Anfang)

[illegible]
Takteinheit darstellen.

[illegible]

Beispiel 6

[illegible]

des Auftaktes. Damit steht der [illegible] Ton an der [illegible]sten Position des Taktes, [illegible] noch durch die [illegible]derte Tonhöhe. Eine zusätzliche [illegible] eines [illegible] erfolgt in der Regel nicht, generell aber deckt sich die „natürliche" Dynamik – meist an die [illegible] gebun-den – mit den anderen Größen.

[illegible] Veränderung der Tonhöhe muß durchaus nicht [illegible] erfolgen; eine Veränderung in [illegible] [illegible]

Beispiel [illegible]

(Ludwig van Beethoven, Violinkonzert D-dur, 3. Satz, Thema)

[illegible]

zur Divergenz leicht vorstellbar ist.

3. Konvergenz von [illegible] und [illegible]

Divergenz und [illegible]

Diese Charakterisierung trifft für die Erscheinung der Synkope zu, genau genommen für einen möglichen Fall von Synkope, wie er [illegible]

Beispiel 10

(Ludwig van Beethoven, Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, [illegible])

[illegible]

und metrischen Verhältnissen, nicht aus einer Akzentverschiebung, wie häufig noch gesagt wird. Das zitierte Beispiel zeigt einen melodisch durch Aufwärtsführung akzentuierten Ton als größte Länge des Taktes, aber an metrisch nicht gewichtiger Stelle. Auch hier wird in der Regel keine zusätzliche dynamische Akzentuierung notiert, sondern der der größten Länge zukommende "natürliche" Akzent liegt auf der Halben.
Tatsächlich zusätzliche dynamische Akzente charakterisieren das folgende Beispiel:

<u>Beispiel 11</u>

(Franz Schubert, Sinfonie Nr. 8, h-moll, 2. Satz, Takte 103 bis 107 in den 1. Violinen)

Ein gleiches Ergebnis kann durch melodische Abwärtsführung erreicht werden; Beispiele von Synkopen dieser Art finden sich besonders häufig in Liedern Hanns Eislers.

3. Konvergenz von Tondauer, Tonhöhe und Gewicht bei Divergenz der Tonstärke:

Dieser Fall ist für rhythmisch-metrische Verhältnisse nicht besonders kompliziert, da sowohl die Tondauer als auch die Tonhöhe mit taktmetrischen Gegebenheiten übereinstimmen. Die hierher gehörenden Beispiele zeichnen sich durch zusätzliche dynamische Akzentuierungen aus, die nicht mit der größten Länge oder der gewichtigsten Takteinheit zusammenfallen. Es kann zwar festgestellt werden, daß derartige Akzentuierungen in Instrumentalwerken vieler Komponisten vorkommen; trotzdem gibt es Komponisten, zu deren stilistischen Besonderheiten gerade eine Vorliebe für solche unerwartete dynamische Ausbrüche gehört. Wir verweisen auf Beethoven als typischen Vertreter, der in

einer großen Zahl von Kompositionen mit Hilfe dieses Mittels manchmal recht eigenwillige rhythmische Erscheinungen hervorgebracht hat. Ein Ausschnitt aus der 3. Sinfonie soll die rhythmisch-metrischen Verhältnisse belegen.

Beispiel 12

(Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 3, Es-dur, 1. Satz, Takte 198 bis [illegible] in den Violoncelli und den Kontrabässen)

4. Konvergenz von Tondauer und Tonhöhe bei Divergenz der Tonstärke und des Gewichts:

Auch dieser Fall ist typisch für die Synkope. Die größere Tonlänge ist tonhöhenmäßig herausgehoben, also entweder durch Aufwärts- oder Abwärtsführung abgesetzt, aber steht nicht an metrisch gewichtiger Stelle im Takt. Bei der hier zu besprechenden Art von Synkope kommt noch eine Stärkebetonung hinzu, die mit den Gewichtsverhältnissen der Taktgliederung übereinstimmen kann, aber nicht übereinstimmen muß. Für einen Viervierteltakt sähe das bei Übereinstimmung von Stärkeakzent und Gewicht etwa so aus:

Beispiel 13

Bei Nichtübereinstimmung könnte es so aussehen:

Beispiel 14

5. Konvergenz von Tondauer, Tonstärke und Gewicht bei Divergenz der Tonhöhe:

Dieser Fall wie die folgenden auch, in denen Nichtübereinstimmung zwischen Tondauer und Tonhöhe vorliegt, ist auf die Möglichkeit konstanter Tonhöhe im Verhältnis der jeweils entschei-

denden zwei Töne eingegrenzt. Es wäre denkbar, diese Fälle aus einer Aufzählung herauszulassen, wenn man das Faktum der konstanten Tonhöhe nicht als typisch im Sinne einer Leistung ansieht; wenn wir sie hier mit aufführen, dann vor allem deshalb, weil die Tonhöhe als Faktor der metrischen Gliederung gänzlich ausfällt, also auf keinen Fall nur neutrale Stellung einnimmt.

Der zu beschreibende Sachverhalt wird gekennzeichnet durch die Tatsache des Zusammenfallens von größter Tonlänge und metrisch gewichtigstem Taktteil. Die Übereinstimmung mit der dynamischen Akzentuierung kann sich auf die "natürliche" Akzentuierung des längsten Tones beziehen, kann aber auch durch Akzentzeichen hervorgehoben sein. In der Regel wird diese Akzentuierung nicht isoliert auftreten, sondern im Zusammenhang mit metrisch noch eindeutigeren, wie das folgende Beispiel zeigt:

Beispiel 15

(Gioacchino Rossini, Ouvertüre zur Oper "Der Barbier von Sevilla", 2. Thema im Allegro vivace)

Der Übergang vom ersten zum zweiten Takt des Beispiels demonstriert die gleiche Tonhöhe, die anderen Übergänge aber sind auch tonhöhenmäßig differenziert.

6. Konvergenz von Tondauer und Tonstärke bei Ausfall der Tonhöhe und des Gewichts:

Hier haben wir es mit jenen Fällen der Gruppe zu tun, die von der unter 2 beschriebenen nur durch die Tatsache der konstanten Tonhöhe an der entscheidenden Stelle verschieden sind; alle anderen Merkmale treffen für sie im gleichen Maße zu. Das folgende Beispiel enthält diese konstante Tonhöhe in Gestalt des ersten kürzeren und des zweiten längeren Tones im ersten und

dritten zitieren Takt.

Beispiel 16

(Ludwig van Beethoven, Ouvertüre zu „König Stephan" op. 117, Beginn des Presto-Teils)

7. Konvergenz von Tondauer und Gewicht bei Divergenz der Tonhöhe und der Tonstärke:

Dieser und auch der nächste Fall werden hier nur der Vollständigkeit halber aufgezählt, in der musikalischen Literatur spielen sie keine große Rolle. Die größte Tondauer [illegible] metrisch gewichtigster Stelle, ist aber höhenmäßig wie dynamisch nicht hervorstechend, [illegible] Stärkeakzent auf einem metrisch weniger gewichtigen Ton eine wirksame Konkurrenz. Im Vierertakt [illegible]

Beispiel 17

Ebenso möglich ist eine [illegible] auf der vierten Zählzeit.

8. Tondauer in Divergenz zu [illegible]

Die Divergenz von Tondauer und Gewicht zeigt eine Form der Synkope an, die ähnlich wie die unter 6. bestimmt wird von zwei Tönen mit gleichem [illegible] Stärkeakzent auf einem [illegible] einen Vierertakt an, so wäre dieses mit zusätzlicher dynamischer Akzentuierung der Zählzeit Vier verwirklicht in folgender Form:

Beispiel 18

Nach der systematischen Betrachtung der [illegible] Fälle von

Konvergenz beziehungsweise Divergenz der vier Faktoren aus der Sicht der Tondauer sollen abschließend noch zwei Beispiele beschrieben werden, die die gegenseitige Durchdringung und Funktion verschiedener Möglichkeiten zeigen.

Beispiel 19

(Richard Strauß, Don Juan, Takte 9 bis 16 in den Violinen)

Das Thema zeigt eine klare achttaktige Gliederung mit motivischem Anschluß in den Violinen. Es ist regelmäßig aus zwei Viertaktgruppen zusammengesetzt, von denen die erste das metrische Grundgerüst im wesentlichen bestätigt, während die zweite durch zwei Synkopierungen geprägt wird. Eine wichtige Rolle spielen für das ganze Thema zusätzliche dynamische Akzentuierungen auf allen vier Vierteln. Im ersten Takt erhält immer der kürzeste Tondauerwert einen besonderen Nachdruck und bewirkt so eine leichte Störung des metrischen Aufbaus. Die beiden Synkopen im zweiten Teil sind in ihrer Stellung durch zusätzliche Lautstärkeanschwellungen besonders hervorgehoben. Jedoch wird diese Sonderstellung etwas eingeschränkt infolge der dynamischen Akzente auf die nachfolgenden Töne.

Auf ganz andere Zusammenhänge verweist das zweite Beispiel.

Beispiel 20

(Fryderyk Chopin, Mazurka gis-moll op.6, Nr. 1, Takte 1 bis 4, Thema)

Das viertaktige Thema, untergliedert in zwei Zweitaktgruppen, wird gekennzeichnet von einer großen Reihe von Divergenzen zwischen den einzelnen beschriebenen Elementen. Die für eine Mazurka typische Organisation der Tondauerwerte (d.h. kleine Abweichungen zum Gewichtsprinzip der Taktmetrik) läßt sich in jedem Tak-

vier Tak[illegible]. Die Takte Eins [illegible] werden durch einen Auftakt eingeleitet, dieser ist aber sofort verbunden mit einem folgenden kürzeren Tondauerwert auf gewichtigster Zählstelle; die Takte Zwei und Vier haben auf ihrer ersten Zählzeit ebenfalls die im Thema vorkommenden kürzeren Tondauerwerte. Dazu erscheinen in regelmäßiger Folge für die [illegible] charakteristische zusätzliche Lautstärkeakzentuierungen, [illegible] Zählzeit Zwei, einmal auf die Zählzeit Drei. Diese Akzentuierungen stellen [illegible] metrischen Ordnung dar.

1.3.3. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Harmonik

Die [illegible] mit denen unter Punkt 1.3.2. zu sehen, da die Fragen der Harmonie dort nur aus Gründen der Übersichtlichkeit ausgegliedert wurden. Das besondere Gewicht, das die Vertikalordnung speziell im Bereich der bisher betrachteten Musikbeispiele besitzt, rechtfertigt aber dieses Vorgehen. Noch fehlen zu einer [illegible] vollständigen [illegible]untersuchungen, damit solche allgemeine Aussagen wie die, daß harmonieprimäre Musik in der Regel sich rhythmisch weniger anspruchsvoll gibt als melodieprimäre Musik, in Zukunft präziser gefaßt werden können. Verwiesen werden soll auf Schriften Friedrich Neumanns, der auf wichtige Zusammenhänge aufmerksam gemacht hat [53].

Daß es zwischen Rhythmus/Metrum und Harmonik [illegible] [illegible]hänge gibt, ist zwar nicht unbekannt, wird aber in den traditionellen Harmonielehren kaum erwähnt. Insbesondere die Lehre vom Takt und vom Periodenbau wäre ohne Bezüge zur Harmo-

nie nicht darüber. So ist etwa die [illegible]che Folge in einem Viertakter [illegible] nicht freizügig; die [illegible] Harmonisierungsmodelle dafür sind:

T / T / D / T (z.B. im Lied "Ließ doch der Jugend ihre [illegible]")

T / D / D / T (z.B. im Lied "[illegible]")

T / S / D / T (z.B. im Lied "Drunten im Unterland")

Natürlich lassen sich auch harmonische Unterteilungen in den einzelnen Takten denken, so etwa wie

T / D [illegible] T D / T

oder [illegible]

Speziell [illegible] sonders geeignet, da er in der Viertaktgruppe metrisch leicht steht.

Betrachtet man die genannten Modelle auf ihre [illegible] [illegible]

[illegible]

tische [illegible]
[illegible]
[illegible]
Vorschaltungen." [54]

Diesen Sätzen kann grundsätzlich zugestimmt werden, wenn wir [illegible]
[illegible]
[illegible]
von solchen rhythmisch-metrischer Art sprechen wollen.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]ten, wird also vorher bewußt ausgespart (z.B. bei den [illegible]
[illegible]
[illegible]intritt dieses Funktionsbereichs ruft dann die Wirkung des
[illegible]öffnens eines völlig neuen und noch unverbrauchten harmoni-
[illegible]chen Raumes hervor, der dem gesamten zweiten Viertakter seine
[illegible]genständigkeit mit garantiert.

[illegible]n wir bisher von größeren metrischen Einheiten ausgegangen
[illegible]

Bedeutung, da über ihm hinweg immer die wichtigsten Harmoniewechsel stattfinden. Gegen diese Regel wird in der Liedharmonisation nicht selten verstoßen, speziell dann, wenn die konkreten Melodietöne auf der Takt-Eins sich als sogenannte harmoniefremde Töne erweisen. Gerade dieses Kapitel der Harmonielehre aber, das mit ebensolcher Berechtigung auch Bestandteil einer Melodielehre sein könnte, ist das treffendste Beispiel für die verschiedenen Elemente des Tonlichen, denn sowohl Durchgang, Wechsler, Vorhalt wie auch Vorwegnahme wären nicht vollständig zu erklären ohne rhythmisch-metrische Betrachtungen.

Einzelne harmonische Funktionen sind direkt verbunden mit ihrer metrischen Position im Takt. Schon vom Namen her erkenntlich ist es bei Erscheinungen wie dem Vorhalt oder dem Schlußquartsextakkord. Komplizierter werden die Zusammenhänge in Folgen der erweiterten Kadenzen, speziell beim Eintritt von sogenannten Nebendominanten. Die konkrete metrische Stellung gibt Auskunft über ihre genaue Funktion im Kadenzprozeß. Außerdem ist noch entscheidend, ob diese Klänge einzeln, quasi als Stellvertreter ihrer Hauptfunktionen, oder in deren Begleitung auftreten. Die bekanntesten Fälle des Einzelauftretens sind der Ersatz der Subdominante durch ihre Parallele - z.B. möglich in dem Viertakter T / S_p / D / T - oder die Trugschlußkadenz (anstelle der erwarteten Tonika die Parallele in Dur beziehungsweise die Gegenparallele in Moll). In den Fällen des unmittelbaren Zusammenstehens von Haupt- und Nebenfunktion - dabei steht die Nebenfunktion metrisch an weniger gewichtiger Stelle als die Hauptfunktion - bestimmt die konkrete Hauptfunktion über die Zuordnung der Nebenfunktion. Besonders verbreitet sind die Folgen von T - T_p und S - S_p , seltener

die Folge [illegible] – D_p . Von den Gegenwartsliedern kommt gelegentlich die der Tonika in der Folge T – [illegible] vor, die anderen sind im Vergleich dazu sehr selten anzutreffen.

1.3.4. Die Beziehungen von [illegible] und Sprache

Die Beziehungen zwischen Musik und Sprache sind sehr vielfältige. Abgesehen von einem möglichen gemeinsamen Ursprung ist für uns hier wesentlich, daß die Sprache ebenfalls von zeitlicher Organisation bestimmt wird; man denke nur an die Möglichkeiten der deutschen Sprache, durch unterschiedliche Stellung einzelner Wörter im Satz über die damit veränderte zeitliche Organisation den Aussagecharakter eines Satzes zu verändern. Besonders Satzanfang und Satzende sind solche Positionen, die in ihrer Bedeutung den Anfangs- und Schlußakkorde in Musikbeispielen ähnlich sein können.

Uns interessiert in dem Zusammenhang insbesondere die Beziehung zwischen musikalischem Rhythmus und Metrum und der gebundenen Sprache, der Poesie. Die Grundsätze zeitlicher Organisation in der Poesie sind denen der Musik sehr ähnlich, denn sie sind bestimmt durch ein quantitatives und ein qualitatives Prinzip. Diese beiden Seiten äußern sich in einem quantitierenden und einem akzentuierenden Versbau; beide bestehen und besitzen nicht in allen Sprachen und auch nicht zu allen Zeiten gleiche Bedeutung. Für den für uns wichtigen deutschen Versbau liegt eine eindeutige Beschränkung auf das akzentuierende Prinzip vor mit einem dominierenden vierhebigen Vers. Speziell am Volks- und Kunstliedgut läßt sich sehr gut demonstrieren, wie dieses Prinzip sich mit den Prinzipien des Rhythmus und des Metrums kombiniert, wie sie verschmelzen, aufgehen ineinander oder sich widersprechen;

in Konflikt stehen. Im folgenden soll auf w[illegible] tionsmöglichkeiten hingewiesen werden.

Das deutsche Volkslied "Alle Vögel sind schon da"

Beispiel 21

zeigt eine typische Verbindung von vierhebigem und darauf folgendem dreihebigem Vers; zugrunde liegt ihnen ein Trochäus. Die Musik setzt diesen Zweizeiter um in einen Viertertakt, [illegible] Hebungen auf die Zählzeiten Eins oder Drei - also die [illegible]

- durch zwei gleiche Viertel (Takte 1 und 3, jeweils zweite Hälfte),
- [illegible] 1 und 3, jeweils erste Hälfte),
- durch Viertel mit folgenden zwei Achtelnoten (Takt 2, erste Hälfte),
- durch zwei Halbe (Takt 4).

Im ersten Fall [illegible] differenziert, [illegible] wie aus dem Dreiheber des Textes durch Ebenenwechsel in der Rhythmik eine gerade Taktart und damit konkret der vierte Takt ein Vier-

[illegible] kann. Auf diese [illegible] Zweitakter, und es zeigt sich eine gewisse Art von [illegible], die sich ebenfalls im jüngeren deutschen Volkslied sehr häufig findet. Umsetzungen der zuletzt beschriebenen Art sind Bestandteil einer großen Zahl von Liedern; man denke etwa an den Anfang des Liedes "Es, es, es und es", wo durch Dehnung der ersten beiden Silben ein vollständiger Zweitakter erreicht wird, oder an den zweiten Vers des Liedes "Was wölln wir auf den Abend [illegible]

Regelmäßige Übereinstimmung zwischen Vers und rhythmisch-metrischer Struktur lassen sich ebenso bei Versmaßen auf jambischer oder daktylischer Basis nachweisen; belegen können das solche Lieder wie "Ach Blümlein blau" oder "Heut kommt der Hans zu mir". [illegible] "Ich hab die Nacht geträumet", wo der Zweizeiler des Textes [illegible] Takte aus, im zweiten Teil durch den Einsatz doppelter Werte

aber vier Takte.

Wenn wir im jüngeren deutschen Volkslied fast ausschließlich Übereinstimmung zwischen Versbetonung und [illegible] sowie Übereinstimmung zwischen Betonung und rhythmischen Längenwerten vorfinden, konstatiert gerade das ältere deutsche Volkslied eine erstaunliche Variabilität in dieser Frage. Ein sehr schönes Beispiel dafür gibt das [illegible]. Als das [illegible] Vorbild [illegible]. Ich denke zum Beispiel an den Anfang des Liedes "Nach grüner Farb mein Herz verlangt".

Beispiel 22

Das begleitete Sololied, das ja in den meisten Fällen einfachen strophischen Bau hat, macht von Möglichkeiten der Nichtübereinstimmung zwischen Betonung und Taktschwerpunkten häufiger Gebrauch. Als Beispiel soll das Lied "Gefrorene Tränen" aus der "Winterreise" von Schubert zitiert werden. [illegible]

Beispiel 23
(Franz Schubert, Die Winterreise, Nr. 3, Gefrorene Tränen,
Takte 12 und 13)

stimmen im ganzen Lied Betonungen und Schwerpunkte [illegible] und gerade durch diese Unregelmäßigkeit wird dem [illegible] damit dem Fragecharakter dieser Textstelle [illegible] Nachdruck verliehen.

Die in diesem Teil angewandten Bezeichnungen [illegible] in Parallelen der fachwissenschaftlichen Terminologien nachzuschlagen. Ein solches Begriffspaar ist z.B. [illegible] und Klangfuß, das für die Bezeichnung rhythmischer [illegible] in der Dichtkunst und in der Musik steht.

1.3.5. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Form

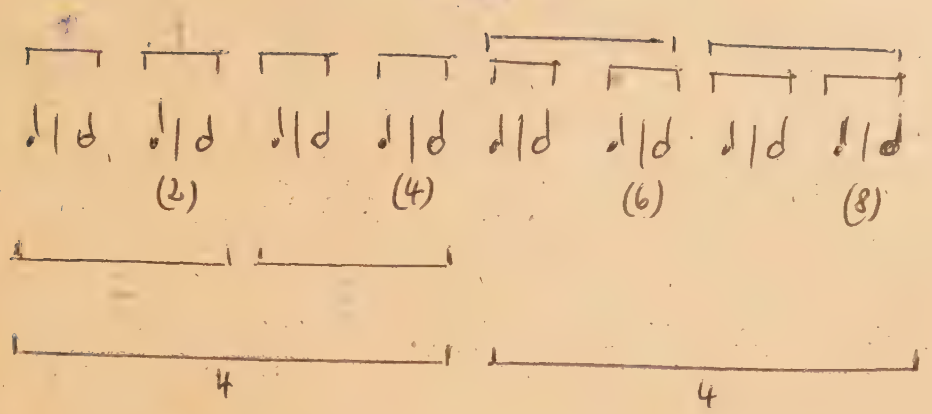
Die Beziehungen zwischen Rhythmus/Metrum und Form liegen auf einer anderen Ebene als die bisher beschriebenen; sie betreffen im Grunde Fragen der Zusammenhänge von Mikro- und Makroorganisation in der Musik. Solche Beziehungen lassen sich in zweierlei Hinsicht verfolgen – einmal im [illegible] Metrum – Form und zum anderen in dem von Rhythmus – Form.

1. Ausgehend von Kirnbergers Feststellung, es gebe Taktarten, die dadurch gekennzeichnet seien, daß [illegible]

"offenbar ganze Takte wechselweise von schwerem und leichtem Gewichte sind, so daß man einen ganzen Takt nur als eine Zeit fühlet", 55

wurde die Metrik zu einer Lehre sowohl von [illegible] metrischen Einheiten als auch von größeren metrischen Zusammenhängen, die unmittelbar in formale Zusammenhänge übergehen. Diese Entwicklung haben insbesondere beeinflußt die [illegible] Moritz Hauptmanns 56 und Hugo Riemanns 57. Von Riemann stammt das Schema des metrischen Aufbaus einer achttaktigen Periode, das sowohl den motivischen Bau als auch die Symmetrie der Teile in sich schließt. Er schreibt:

"So entwickelt sich aus dem Grundbegriffe des T a k t e s mit seiner Unterscheidung von Auftakt und Schwerpunkt die Aufstellung ähnlicher Unterscheidungen an den Taktmotiven einerseits und den Gruppierungen der Einzeltakte zu höheren Einheiten andererseits. Die Begriffe leichter (erster) und schwerer (antwortender, zweiter) Takt, erste (aufstellende) und zweite (antwortende) Zweitaktgruppe, erster Halbsatz (Vordersatz) und zweiter Halbsatz (Nachsatz) führen zum Verständnis des regulären Schemas der vollständigen a c h t t a k t i g e n P e r i o d e:



Abgesehen von den Einwänden, die gegen Riemanns normative Auf- [illegible]
[illegible]
zur Formenlehre gefunden. Dort dient es vor allem zur Be- [illegible]
Liedform, die natürlich auch in größeren Lied- und In[illegible]
[illegible]
dein Gretelein".

[illegible]
mann mit dem Motiv beschrieben.

[illegible]
Auffassung bequemen mittleren [illegible]

eruiert haben, also k e i n e s w e g s e i n n u r r h y t h m i s c h e s G e b i l d e , s o n d e r n v i e l m e h r e i n n a c h a l l e n S e i t e n h i n b e s t i m m t e s m u s i k a l i s c h e s K o n k r e t e , an welchem Melodie, Harmonie, Rhythmus, ja Dynamik, Klangfarbe usw. Anteil haben." [59]

Und zwei Seiten weiter nennt er in verkürzter Form das Motiv allgemein "den konkreten Inhalt einer rhythmischen Grundzelle". Nehmen wir das Motiv einerseits als kleinste bewegungsmäßige Einheit an, das aber gleichzeitig Baustein für größere Abläufe ist – nicht im "Baukastensinne", sondern eher im Sinne von Keimzelle oder Kern –, dann wird seine Rolle sowohl in der Mikro- als auch in der Makroorganisation von Musik deutlich.

Der Rhythmusbegriff findet aber auch Verwendung zur Beschreibung und Benennung von Qualitäten größerer Einheiten. So sieht ihn beispielsweise Brenn in seinen Bestimmungen der Gesamtgestalt der Musik als [60]. Dort steht also der Begriff Rhythmus als eine Bezeichnung für die "Gesamtbeschaffenheit" der musikalischen Struktur, umfassend die zeitliche und die systematische Organisation des Tonlichen. Es liegt nahe, die Herkunft dieser Verwendungsweise, die sehr stark in den Formbereich reicht, in dem von uns beschriebenen Rhythmusbegriff im weiteren Sinne zu suchen.

1.3.6. Die Beziehungen von Rhythmus/Metrum und Artikulation, Phrasierung und Deklamation

Die hier zu besprechenden Beziehungen sind recht komplizierter Natur; ihre eindeutige Bestimmung wird zusätzlich dadurch erschwert, daß es bisher keine exakte Abgrenzung in der Verwendungsweise der Begriffe Artikulation und Phrasierung gibt. Wir wollen sie hier so verwenden, wie z. B. [illegible] sehr [illegible] -

auf den Gebrauch im Bereich der Sprache zurückführend - gegeneinander abgrenzt:

"Man könnte die Artikulation die Wort-Deklamation und die Phrasierung die Satz-Deklamation in der instrumentalen Musik nennen." [61]

Der Gegenstand der Artikulation ist demnach insbesondere in den Größenordnungen des Motivs und seiner Zusammensetzung aus Teilmotiven zu suchen; konkret kann man ihn fassen als die Art und Weise der Verbindung von Tönen. Wenn wir dahinter mehr als nur Spiel- und Vortragsanweisungen sehen, die meist in Büchern zur Musiklehre als Gegenstand der Artikulation abgehandelt werden, ist sie ein wesentliches Element zur Ergänzung und Beeinflussung rhythmisch-metrischer Sachverhalte. Zu den sich daraus ergebenden Beziehungen gehören die unterschiedlichen Möglichkeiten, die sich hinter folgenden musikalischen Formulierungen verbergen:

Beispiele 24 a, b und c

Die rhythmischen Ereignisse in diesen drei Tonfolgen sind voneinander nur gering unterschieden; eine Abgrenzung von einem Ton zum nächsten erfolgt mit letzter Deutlichkeit erst durch Eintritt des nächsten Impulswertes. Die Besonderheiten der Artikulation aber verleihen jeder der Tonfolgen ihr eigenes und unverwechselbares Gepräge.

Grundsätzlich ist festzustellen, daß sich die Artikulation in Konvergenz oder Divergenz zur rhythmisch-metrischen Grundsituation befinden kann. Im ersten Falle stimmen die Gesetzmäßigkeiten der Artikulation mit denen des metrischen Gewichts überein, die metrische Gruppenbildung wird durch die Artikulationsangaben zusätzlich verdeutlicht. Das folgende Beispiel ent-

sprechen die Artikulationsbögen genau der Länge eines Taktes.

Beispiel 25

(Franz Schubert, Sinfonie Nr. 8, h-moll, 1. Satz, Takt [illegible] - [illegible], 2. Thema in den Violoncelli)

Im zweiten Falle divergieren die metrische Gruppenbildung und die durch Artikulationsangaben entstehenden Gruppen. Dieses dadurch hervorgerufene Gegeneinander kann recht unterschiedlicher Natur sein. Ein Beispiel wie das folgende, auf das Hemary ebenfalls hinweist, erhält durch eine der Schwerpunktordnung entgegenwirkende artikulatorische Zeichensetzung beinahe synkopischen Charakter.

Beispiel 26

(Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 4, e-moll, 3. Satz, Anfang)

Zu derartigen Divergenzen gehören aber auch alle Fälle, bei denen die Gruppenbildung durch Artikulationsvorschriften der metrischen Gruppenbildung gegenüber im Takt verschoben zu sein scheint,

Beispiel 27

(Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 1, c-moll, 4. Satz, Takte 301 - 305, 1. Violinen)

oder bei denen die durch Artikulation entstehenden Gruppen andere metrische Größe haben, als die vorgegebene Taktart erwarten ließe.

Beispiel 28

(Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier G-dur op. 14, Nr. 2, letzter Satz, Anfang)

Speziell im Gegeneinander von Artikulation und Rhythmusstruktur – wobei beide Ebenen gleichermaßen vorhanden sein müssen – [illegible]

darf die andere zu ihren Gunsten verdrängen - stärker vielfältige [illegible] zur Verdeutlichung der [illegible] musikalischen Abläufe, vor allem um ihn nicht in [illegible] Starre einzuzwängen.

Die Zusammenhänge zwischen Rhythmus/Metrum und Phrasierung sind zu finden in den Gliederungen von Taktgruppen der musikalischen Sätzen. Über die durch Mittel der Artikulation mit bestimmte Begrenzung von Motiven und Teilmotiven hinweg geht es bei der Phrasierung um größere Zusammenhänge, die häufig von den Komponisten gar nicht oder nur unvollständig bezeichnet worden sind werden. In besonders umfassender Weise hat sich Hugo Riemann mit dem Problem der Phrasierung auf der Basis von Rhythmus und Metrum auseinandergesetzt [62], wenn auch seine gesamten Erkenntnisse als reine praktische Ergebnisse in Form von Phrasierungs-Ausgaben unter dem heute erkannten und als Mangel empfundenen Mangel der unbedingten Auftaktigkeit litten.

Auch zwischen Rhythmus/Metrum und Phrasierung lassen sich Konvergenzen und Divergenzen nachweisen, wobei diese meistens gleichzeitig Übereinstimmungen beziehungsweise Nichtübereinstimmungen von Artikulation und Phrasierung bedeuten. Die Zahl der Konvergenzen ist insgesamt bei weitem größer als die Zahl der Divergenzen, und dies ist sicher auch ein Grund dafür, daß Phrasierungszeichen verhältnismäßig selten angegeben sind. Das folgende Beispiel zeigt Übereinstimmung zwischen Rhythmus/Metrum, Artikulation und zunehmender Phrasierung:

Beispiel 29

(Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 9, d-moll, 4. Satz, Takte 92 - 99, Thema in den Violoncelli und Kontrabässen)

Die Divergenzen zwischen Rhythmus/Metrum sowie Artikulation und Phrasierung können in sehr vielfältiger Gestalt auftreten. Ein häufig zitiertes Beispiel befindet sich in Beethovens Klaviersonate d-moll.

Beispiel 30

(Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier d-moll op. 31, Nr. 2, letzter Satz, 2. Thema)

Dieses Beispiel demonstriert die Nichtübereinstimmung ganz deutlich an der Stelle, wo thematische Gegebenheiten durch einen Bogen als verbunden gekennzeichnet sind, wo also zwei aneinander grenzende Phrasen nicht getrennt, sondern logisch zusammengezogen werden. Zu solchen Fällen sind im Grunde auch alle Möglichkeiten von Phrasenüberschneidungen zu rechnen, wenn speziell im Orchestersatz sich das Ende der einen Phrase mit dem Beginn der anderen in verschiedenen Stimmen direkt verschränkt.

Eine zweite große Gruppe von Divergenzen ist durch artikulatorische Bogenwechsel innerhalb einzelner Phrasen gekennzeichnet. Hierzu können alle Vortragsbezeichnungen, aber auch die Rolle von Pausen gerechnet werden. Das oben zitierte Beispiel von Richard Strauß (Beispiel 19) enthält eine ganze Reihe derartiger "Innenpausen", die eher verbindenden als trennenden Charakter tragen. Derartige Beispiele finden sich in der Literatur häufig, man denke etwa an den folgenden Ausschnitt aus Schumanns Klavier-Konzert, der auch in seiner Rhythmik synkopisch-metrisch von Interesse ist.

Beispiel 31

(Robert Schumann, Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 54, 3. Satz, 2. Thema im Orchestersatz)

Die Zusammenhänge von Rhythmus/Metrum und Deklamation sind in erster Linie für die Vokalmusik von Belang, wo es um das Erkennen und Realisieren von Beziehungen zwischen Satzstruktur, Textdeklamation und rhythmischer Gestaltung der Melodie geht. Da die Möglichkeiten dafür in der Interpretation äußerst vielfältig sind, kann hier nicht näher darauf eingegangen werden. Wir wollen aber hinzufügen, daß auch der Instrumentalist in Fragen der Interpretation Probleme der Deklamation nicht außer acht lassen darf, speziell dann nicht, wenn die instrumentale Melodik deutliche Bezüge zur Textdeklamation erkennen läßt.

2. Hi[illegible]tematische Betr[illegible] [illegible]m musikalisch[illegible] [illegible]

Das folgende Kapitel soll nach den vorangegangenen theoreti- [illegible] von Rhythmus und Metrum der Musik. Unser Anliegen kann es nicht sein, eine Rhythmusgeschichte mit dem Anspruch der Vollständigkeit zu fixieren, weil ein solches Unternehmen zur Zeit wohl nicht lösbar wäre: zu einer genauen und sachkundigen Beschreibung [illegible] manchen [illegible] von [illegible].

Die Absichten, die mit diesem Teil verfolgt werden, sind vor allem in folgenden Punkten zu sehen:

- Bei einer zunächst oberflächlichen Betrachtung der histori- [illegible] Bindung.

[illegible]

mit einem so oder so gearteten Qualitätsurteil, wie es oft noch vom Standpunkt unserer europäischen Musikkultur als gefällt wird, sondern vielmehr in dem Sinne zu verstehen, daß Rhythmen ohne Tondauergruppenbildungen anderen Bewegungsvorstellungen zugrunde liegen als solchen mit eindeutiger Tondauergruppenbildung[63].

Gerade bei der Untersuchung ametrischer Rhythmen läßt sich die Vielfalt möglicher Bewegungsvorstellungen studieren. Solche auf der Basis rationaler Zeitmaßverhältnisse, von denen wir fast selbstverständlich ausgehen, scheinen in der historischen Entwicklung relativ spät aufzutreten, [illegible] aber an das Vorhandensein bestimmter Merkmale der Musikkultur gebunden zu sein. Solche Merkmale sind u.a. die Differenzierungsprozesse in den verschiedenen musikalischen Genres, die [illegible] Trennung zwischen Komponist, Interpret und Rezipient, die Notwendigkeit des gemeinsamen Musizierens von mehreren Personen, die Forderung nach Wiederholbarkeit musikalischer Verläufe und damit die Entwicklung von Notationsmöglichkeiten und die einsetzende Theorienbildung über Musik mit ihren Rückwirkungen auf die musikalische Praxis. Der Weg zu immer ausgeprägterer Rationalität im rhythmisch-metrischen Bereich ist typisch für die musikalische Entwicklung bis in die Gegenwart hinein eine Norm, die bei der Darstellung berücksichtigt werden muß.

- In der Klasse der Rhythmen mit Tondauergruppenbildung [illegible] wiederum zwei Gruppen mit entsprechenden [illegible] voneinander unterschieden werden. Gemeinsam ist beiden Gruppen das Ausgehen von einem rhythmischen Grundmuster, der als Bewegungsmuster fungiert; unterschiedlich ist die [illegible] je nachdem, ob der [illegible] in einem [illegible]

einer [illegible] Größe angenommen wird. Damit erhalten wir zum einen die Gruppe der Rhythmen, die durch Addition von Einzelgliedern, zum anderen die Gruppe, die durch Teilung des Einheitswertes entsteht. Diese beiden Prinzipien, die [illegible] als additives und multiplikativ-divisives Rhythmusprinzip bezeichnet werden, [illegible] des musikalischen Rhythmus. Während das additive Prinzip in seiner reinsten Ausprägung [illegible], ergibt das multiplikativ-divisive Prinzip auf seiner [illegible] Verwirklichungsstufe eine taktgebundene Rhythmik.

Verfolgen wir nun den [illegible] historischen Ablauf, dann können wir konstatieren, daß einmal bestimmte Anzeichen für ein Dominieren des einen oder anderen Prinzips im Zusammenhang mit [illegible] sprechen[11], daß [illegible] Raum bis zur 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts [illegible] multiplikativ-divisive Ordnung [illegible] ist. Damit sollen wir die rhythmisch-[illegible] der Musik vor der Zeit der Wiener Klassik nicht als noch unvollkommene [illegible] betrachten, denn [illegible] die Eigenständigkeit der jeweiligen [illegible] Ordnungen hervorzuheben.

- Die vorstehenden zwei grundsätzlichen [illegible] die Auswahl für den folgenden Überblick [illegible] behandeln haben neben den [illegible] reinen additiven Prinzip in der griechischen [illegible] höchsten Ausprägung multiplikativ-divisiver [illegible] des 18. und 19. Jahrhunderts die [illegible]

sehen [illegible] mittelalterlichen ein[illegible] Chorals, [illegible] [illegible] -Musik, [illegible] die Rhythmik der Generalbaßzeit und die der Bach-Händel-Zeit. Der Rhythmik in der Musik des 20. Jahrhunderts wird ein eigener Abschnitt [illegible] in [illegible] -punkte für neuartige rhythmisch-metrische Organisiertheit besonders hervorgehoben werden.

4.1. [illegible]

Das Prinzip additiver Rhythmik ist bestimmt durch Nebenordnung rhythmischer Elemente; nach diesem Prinzip sind sowohl Nebenordnungen unterschiedlich langer als auch unterschiedlich betonter Elemente möglich, letzteres vor allem bei gleichlangen Elementen. Die Nebenordnung als grundlegendes Prinzip geht von der Gleichwertigkeit der Elemente aus, hebt also weder das längere noch das betonte Element qualitativ heraus, wenngleich auch festgestellt werden muß, daß der Einfluß der Betonung im konstitutiven Sinne letzten Endes eine völlig andere rhythmische Grundhaltung voraussetzt und erzeugt und bereits den Weg zu einer möglichen Unterordnung andeutet. Mit solcher Nebenordnung ist für unser stark durch Taktrhythmik geprägtes Musikempfinden oftmals der Eindruck von Unregelmäßigkeit verbunden, obwohl sie Wiederholungen beziehungsweise Symmetriebildungen generell nicht unmöglich macht.

Ausgangs- und Bezugspunkt der additiven Rhythmik ist eine kleinste, nicht weiter teilbare Größe, bei Aristoxenos als "chronos protos" bezeichnet, die Maß- und Einheitswert für al-[illegible] geprägt, da ihr proportionaler Wechsel zwischen "lang" und

und "kurz" oder "betont" und "unbetont" zugrunde liegt; ihre Form ist die vorhin erwähnte Unregelmäßigkeit nicht mit derjenigen ametrischer Rhythmik gleichzusetzen.

Durch additive Rhythmik geprägt war vor allem die Musik der griechischen Antike. Sie werden wir im folgenden zum Schwerpunkt nehmen bei der Darstellung additiver Rhythmik, wollen aber gleichzeitig kurz auf Erscheinungen hinweisen, die ihr unmittelbar noch verbunden sind. Das gilt in erster Linie für den antiken [illegible] in frühchristlicher Musik und in der Musik der Balkanländer und [illegible]. Für verhältnismäßig zeitmessende Rhythmik und für bestimmte Typen der mitteleuropäischen einstimmigen Musik des Mittelalters.

2.1.1. Die Rhythmik der griechischen Antike

Über die Musik der griechischen Antike wissen wir bis heute nur sehr wenig; da die Quellenlage sich auch nicht wesentlich verbessern dürfte, ist auf diesem Wege kein entscheidender Erkenntniszuwachs zu erwarten. Zugang zu dieser spezifischen Art von Musik, vor allem ihre rhythmische Seite betreffend, vermitteln insbesondere der Rhythmus der griechischen Sprache und die Zeugnisse verschiedener antiker und mittelalterlicher Gelehrter. Allerdings muß einschränkend dazu gesagt werden, daß die Ergebnisse einer Reihe von Philologen und Musikwissenschaftlern, die sich der Untersuchung antiker Rhythmik und Metrik gewidmet hatten [65], heute durch neuere Forschungsarbeiten als stark anfechtbar gelten [66]. Dies bezieht sich in erster Linie auf das besondere Erscheinungsbild des Rhythmus in der griechischen Antike, meist als Quantitätsrhythmik bezeichnet, und auf seinen Zusammenhang mit der Sprache, dessen Erkenntnis durch das viel-

fache Ausgaben von rhythmisch-metrischen Besonderheiten der Sprache und der Musik der [illegible] und [illegible] Vergangenheit [illegible] häufig verwechselt wurde. Es besteht also [illegible] auch auf die historisch richtige Unterscheidung der Grundbegriffe Rhythmik und Metrik. Aristoxenos, der in seiner als Fragment überlieferten "Rhythmik" die Prinzipien der "klassischen" griechischen Antike bewahrt(1), versteht unter Rhythmik die Anwendung des Rhythmischen ganz allgemein, unabhängig vom jeweiligen rhythmisch gestalteten Stoff, schafft also einen Unterschied zwischen einem allgemeinen Prinzip, einem Gesetz (ῥυθμός), und seiner Ausprägung in einem konkreten Stoff (ῥυθμιζόμενον), der unmittelbaren sinnlichen Umsetzung. Diese Trennung zeigt ihn verbunden mit den philosophischen Ideen seines Lehrers Aristoteles. [illegible] gibt es bei Aristoxenos drei rhythmisch gestaltete Stoffe - das Wort (λέξις), den Ton (μέλος) und die Körperbewegung (κίνησις); alle drei können sowohl einzeln auftreten als auch zusammen, dann dem gleichen Rhythmus unterworfen.

Die obige Aufzählung weist uns - auch in ihrer Reihenfolge - auf zwei wichtige Grundsätze hin. Der erste betrifft die Einheit von Sprache, Musik und Körperbewegung (Tanz) [illegible]. Sie [illegible] die griechische Antike [illegible] ist und die man im Auge behalten muß, wenn man den griechischen [illegible] (Musik) als Gesamtheit, als "Musenkunst" - die Kunst der Musen richtig interpretieren will. Und in [illegible] wird die besondere Rolle des Rhythmus als des die drei [illegible] Verbindenden sichtbar. Zum Zweiten [illegible] sich hinter der Reihenfolge [illegible] eine Rangfolge, [illegible] drei rhythmischen Stoffe [illegible]

Tatsache [illegible] päischen Sprachen in dieser Art nicht vorfinden - es muß [illegible] eine Komponente eigen gewesen sein, die man typisch musika-lisch [illegible] und Kürzen. [illegible] chischen,

"daß es einen musikalischen Klangleib aufweist, der kraft seiner [illegible] der Silben fixiert ....." [67]

Dies gilt sowohl im Vers wie in der Prosa.

"[illegible] legen; sie kann aber nicht völlig neue, autonome Werte ein-führen, [illegible]" [68]

[illegible] Längen und Kürzen. [illegible]

— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — — — ∪ —
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — — — ∪ —
— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — — — ∪ —
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ —
— ∪ — — — ∪ — — — ∪ — —

Dieser so unterschiedliche Wechsel von Kürzen (◡ = Kürze) und Längen (– = Longum), für die beim altgriechischen Vers in der Regel ein Verhältnis zueinander von 1 : 2 anzunehmen ist, macht zunächst einen recht ungegliederten Eindruck. Bei genauerer Betrachtung finden sich aber gewisse Übereinstimmungen und Wiederholungen. So entsprechen sich z.B. die Verse 2 und 4 sowie die Verse 3, 5 und 6 in der Folge von Kürzen und Längen. Auch die Ähnlichkeit zwischen den Versen 1 und 4 ist deutlich erkennbar, da Vers 4 im Verhältnis zu Vers 1 nur [illegible] zusätzlich vorausgeht, ansonsten aber Gleichheit herrscht; an rhythmischen Konstanten kann man zwei [illegible] herausheben: [illegible] und – ◡ ◡ – [illegible], zu bezeichnen als [illegible] und als [illegible]. [illegible] enthält die Strophe in allen Versen eine ganze Reihe vorangestellter Längen, die wesentlich zu der vielfältigen [illegible] beitragen. [illegible]

[illegible] auf der gesamten Strophe läßt [illegible] eine gewisse [illegible]igkeit erkennen, als zunächst eindeutig der erste [illegible], ab Vers 5 der zweite häufiger anzutreffen ist und schließlich in Vers [illegible]

Das vorliegende Beispiel zählt [illegible] einiger [illegible]tanten zu den komplizierteren, da seine Verse nicht durch regelmäßige Wiederholung ihrer Füße zusammengesetzt ist [illegible]sion), sondern eine stark unregelmäßige [illegible]. In eben solchen Fällen ist die Interpretation für uns heute besonders problematisch, denn unter Umständen waren [illegible]

[illegible]

Dies wird häufig zwangsläufig falsch verstanden, wenn man von der gliedernden Rolle der Betonung z.B. in der deutschen Sprache ausgeht. Natürlich gibt es im Altgriechischen Betonungen, aber diese Betonungen kommen im Vers in loser unregelmäßiger Folge vor, markieren also keine Ruhepunkte oder Schlüsse von einzelnen Füßen oder Versen. Die Betonungsfolge erscheint aber als zufällig und trägt vielfach zum unterschiedlichen Charakter für die Längen, die dann auch von Strophe zu Strophe variieren kann. Bedeutsamer für das Altgriechische ist dagegen der Zusammenhang von betonter oder unbetonter Silbe und dem Heben oder Senken der Stimme, also einem ebenfalls musikalischen Element, das das Melos mit bestimmt hat.

Wir sind bisher nur auf das regelmäßige Verhältnis von Länge zu Kürze wie 2 : 1 eingegangen. Bei Aristoxenos gibt es aber einen genauen Hinweis auf eine mögliche unregelmäßige Bildung nach dem Verhältnis 2 : 1,5 , der er den Namen "choreios alogos" gab. Diese Bezeichnung macht uns aufmerksam auf die Herkunft des so entstehenden Rhythmus; er ist nicht, wie manchmal angenommen wurde, einfach Ergebnis eines nicht ganz exakt ausgeführten rationalen Verhältnisses, sondern ursprünglich mit dem Chortanz verbunden. Folgt man Aristoxenos' Ableitung des Verhältnisses [10], so muß man annehmen, daß es sich bei dem "irrationalen" Wert unbedingt um eine kürzere Länge handelt, nicht aber um eine längere Kürze. In unseren Notenwerten ausgedrückt, entstehen somit Rhythmen wie 𝅗𝅥 - ♩ , 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♩ , ♪ ♩ 𝅗𝅥. und ähnliche. Besonders zu beachten ist, daß der "irrationale" Wert = 1 1/2 Zählzeit repräsentiert wie die vorangehenden oder nachfolgenden Breven. Versuche, einen Rhythmus wie z.B. den zweiten als 7/8 - Taktgebundenen wieder-

zugeben, [illegible] also aus einem ori[illegible] [illegible]zeitigen Rhythmus einen [illegible]tigen ([illegible]tritt) machen. Derartige falsche Über-tragungen sind bei der Erschließung älterer Musikbeispiele häu-fig vorgenommen worden, so daß es wichtig ist, gerade auf die ursprünglich [illegible] hinzuweisen, auch wenn sie unserem Taktempfinden nicht entspricht. Rhythmen die-ser Art sind über Griechenland hinaus verbreitet [illegible], wir werden im folgenden Abschnitt noch einmal auf sie zu sprechen kommen.

Die Charakterisierung des altgriechischen Rhythmus sieht Georgiades im Zusammenhang mit der Unmittelbarkeit der Zeit-messung im Altgriechischen durch Länge und Kürze, ohne vermit-telndes und verbindendes Taktgerüst, wie es der Takt ist; er spricht nämlich vom Gegensatz l e e r e Zeit - e r f ü l l t e Zeit:

"Während das Merkmal der abendländischen Zeiteinheit das Maß, als die l e e r e Zeit ist, ist das Merkmal der griechischen Zeiteinheit das Maß als die e r f ü l l t e Zeit, die von vornherein erfüllte Zeit." 71

Mit diesem Gegensatz wird ein wesentliches Kriterium der alt-griechischen Musik auf dem Gebiete des Rhythmus deutlich, das mit seinen Konsequenzen aber auf alle anderen musikalischen Elemente ausstrahlt, vor allem auf die Melodik und die Möglich-keiten zur Mehrstimmigkeit mit der daraus [illegible] Harmonik.

In der Zeit nach Aristoxenos mehren sich die [illegible] der drei- und mehrzeitigen Längen, diese [illegible] als Ausdruck der sich immer [illegible] verstanden werden, [illegible] mit dem [illegible]-

ren musikalisch-rhythmischen Eigenschaft der griechischen Spra-che. An Hand des Prozesses stellt dann die [illegible] Beziehung zwischen Metrum und Rhythmus, [illegible] daß mit Metrum die quantitierende Poesie, mit Rhythmus die akzentuierende Poesie bezeichnet wird. Und damit [illegible] eines Prozesses Rechnung getragen, der bereits in der [illegible] Zeit begonnen hatte und in der [illegible] Zeit vollendet war, in dessen Verlauf der Übergang vom quantitierenden zum akzentuierenden Prinzip in der griechischen Sprache im allgemeinen und in der Dichtung im besonderen erfolgte.'

2.1.2. [illegible]

In der Volksmusik der Balkanländer und Kleinasiens haben sich Reste einer additiven Rhythmik erhalten, wie sie für die griechische Antike typisch war. Diese Beispiele sind für uns [illegible] von großer Bedeutung, da sie uns wenigstens annähernd Einblick geben können in eine [illegible] nicht mehr [illegible] Volkspoesie. Als besonders deutlich kann man das Beispiel des griechischen Reigentanzes [illegible] Kalamatianós ansehen, von dem eine ganze Reihe Melodien bekannt sind.

Beispiel 32

(Griechischer Reigentanz. Zitiert nach:
Thrasybulos Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949,
S. 99 f.)

Das Beispiel ist in musikalisch-rhythmischer Hinsicht mit unseren traditionellen Möglichkeiten nicht adäquat zu erfassen. Der Versuch, das Ganze als 7/8 - Takt zu bestimmen, geht an dem tatsächlichen Ursprung vorbei und ist nicht mehr als ein von der Mathematik beeinflußter [illegible]. Wir haben hier [illegible] einen Rhythmus vor uns, der in seiner [illegible] [illegible]

reits von [illegible] als echter [illegible] beschrieben wur-de. Charakteristisch daran ist das eigenartige Stocken, das durch die verkürzte Länge entsteht und besonders spürbar wird, wenn man sich das Lied als aus der Körperbewegung hervorgehend vorstellt. Dieser Zusammenhang von musikalischem Rhythmus und Körperbewegung ist Ausdruck für Reste der ganzheitlichen Haltung, hervorgerufen durch die Einheit von Wort, Melos und Bewegung. Allerdings muß bei diesen jüngeren Beispielen der Wandel in der griechischen Sprache berücksichtigt werden; die Sprache besitzt hier diese rhythmisch-musikalischen Eigenschaften der Antike nicht mehr oder wenigstens nicht mehr im ursprünglichen [illegible].

Musikbeispiele mit ähnlicher rhythmischer Grundgestalt sind offensichtlich auf dem gesamten Balkan verbreitet. Auch der besonders für Bulgarien typische Tanz Racenica gehört dazu; er hat die [illegible] schemas (♩ ♩ ♩.). Der wichtigste Unterschied liegt begründet in der hier zusätzlich bedeutungsvollen Betonung, die die Zählzeiten Eins und Drei unterstreicht.

Bestimmte Zusammenhänge gibt es auch zwischen der musikalisch-zeitmessenden Rhythmik in den Ländern Südosteuropas sowie Kleinasiens und der additiven Rhythmik der griechischen Antike; man kann das Prinzip der "musikalischen Zeitmessung" als eine spezifische Art additiver Rhythmik betrachten. Das folgende Lied ist ein typisches Beispiel dafür:

<u>[illegible]</u>

(Lied aus Kleinasien. Zitiert nach:
[illegible]
[illegible] 154)

Die an[illegible] Unterteilungsstri[illegible] keine [illegible]qualität, sondern veranschaulichen nur das stetige "Auf" und "Ab", das dieser Art von Rhythmik zugrunde liegt. Gewisse Ähnlichkeiten mit der Rhythmik in der Zeit der Vokalpolyphonie sind ebenso unverkennbar.

Die stärksten Beziehungen zur Antike dürften wohl in den Gesängen der frühchristlichen Zeit auf antike Metren bestanden haben, obwohl das Ausmaß dieser Beziehungen weitgehend umstritten ist, weil die meisten Beispiele, die uns überliefert sind, [illegible] wie Jammers nachgewiesen hat [72], hier zu nennen. Allerdings [illegible] das antike Gesamtgebäude grundsätzlich nicht mehr bestand. [illegible] wichen, der z.B. als jambischer Dimeter tatsächlich einfache rhythmisch-metrische Verhältnisse aufweist:

Beispiel 34

[illegible]
Zitiert [illegible]
zur Musik der Antike und des Mittelalters.
[illegible]

Die hier [illegible] Sprachmetrum her.

In späterer Zeit ist mehrfach versucht worden, an antike Verhältnisse bewußt anzuknüpfen. Besonders zu nennen sind hier humanistische Versuche der Liedvertonung, die ihr Echo in der Musik Hofhaimers oder Senfls Eingang gefunden haben. (1) Diese Versuche gehen aber über die Ebene der Nachahmung antiker Längenverhältnisse nicht hinaus; sie sind gewissermaßen verbunden mit rhythmisch-metrischen Erscheinungen ihrer Zeit.

2.2. Entwicklungsstufen des multiplikativen Rhythmus

Der Zeitraum, über den hinweg wir hier verschiedene Entwicklungsstufen des musikalischen Rhythmus verfolgen wollen, umfaßt annähernd 1000 Jahre. Innerhalb dieser Grenze werden zu betrachten sein die Veränderungen im rhythmischen Bild des Chorals vom gregorianischen Gesang bis zum Cantus planus, die parallel dazu sich immer mehr ausprägenden rhythmischen Merkmale einer weltlichen Liedliteratur, sodann die rhythmischen Erscheinungen der Notre-Dame-Zeit, der Ars antiqua und der Ars nova, die sich mehr und mehr differenzierende Rhythmik der Vokalpolyphonie sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Bereich und schließlich die rhythmischen Besonderheiten der Generalbaßzeit bis hin zur Bach-Händel-Zeit.

Generell können wir feststellen, daß dieser Zeitabschnitt von vielfältigen Theorie-Praxis-Beziehungen gekennzeichnet ist; so sind z.B. rhythmische Besonderheiten der Musik [illegible] ohne die theoretischen Erörterungen zur Mensuralnotation völlig undenkbar. Gerade über derartige Schriften lassen sich eine Menge Einsichten gewinnen in rhythmische Spezifika der Musik.

2.2.1. [illegible] der musik[illegible] [illegible]thmik bis [illegible]

[illegible]

[illegible]

Schwerpunkt sind also der einstimmige Choral und andere Beispiele [illegible].

In der Frage der [illegible] Chorals gibt es allerdings [illegible] [77] [illegible]

[illegible] als Versuche zu betrachten, zumal sie sich aufgrund unter[illegible] oder nicht, hier [illegible] recht, [illegible] daß der dort [illegible]

tiver Takt" ist,

"kein Schema, das eingehalten wird, sondern über einem Pulsschlag fließt das Ornament der melismatischen Melodie, wobei dieser Pulsschlag beschleunigt oder aber verlangsamt werden kann, damit das Ornament sich recht entfalte".[74]

Und als ornamental kennzeichnet er diesen Rhythmus auch im Vergleich zu dem des Spätmittelalters.

Eine entscheidende Größe, in der der doch schon deutlicher gewordene Abstand zum antiken Rhythmus nachweisbar ist, muß in der Orientierung der melismatischen Melodie auf Schlußpunkte hin gesehen werden, quasi Kadenzierungen, die den rhythmischen Fluß abschließen. Zwar entstehen damit nicht symmetrische Gebilde nach jüngerer Frage-Antwort-Manier, so daß die Zahl der Töne entscheidend ist, aber die Tendenzen zu rhythmischen Entwicklungen der Folgezeit sind doch unverkennbar. Das folgende Beispiel soll dies verdeutlichen.

Beispiel 35

(Beispiel für gregorianische Melismatik. Zitiert nach: Ewald Jammers, Der mittelalterliche Choral, Mainz 1954, S. 52 f., letzte Zeile)

Das über die Melismatik Gesagte gilt nicht für alle musikalischen Erscheinungen der Zeit der Gregorianik in gleichem Maße; noch am ehesten bestehen enge Verbindungen zum antikisierenden Rhythmus. Dagegen leben in den Hymnen die Beziehungen zur Antike - wenn auch in abgewandelter Form - weiter fort.

Entscheidend für die Entwicklung des Chorals bis zum Spätmittelalter hin wird die sich immer mehr durchsetzende taktische Ordnung und damit verbunden der Rückgang einer frei fließenden Melismatik. Dies muß wohl in erster Linie zurückgeführt werden auf den Einfluß der Sprache; Jammers nennt als wesentlichen-

stes Merkmal der Rhythmik seit dem 11./12. Jahrhundert die sprachgebundene hebige Ordnung und sieht diese Art Takt vor allem in folgenden Details verwirklicht:

1. im Prinzip der Hebigkeit generell (Hervorhebung einzelner Töne vor anderen);
2. in der Tatsache, daß diese Hebungen im gleichen Abstand aufeinander folgen;
3. in der Bindung dieser Hebungen an die Sprachakzente;
4. [illegible]
5. [illegible]

Es ist verständlich, daß sich die hier aufgeführten Merkmale erst allmählich und nicht in allen Erscheinungsformen des [illegible] ten sie dort auf, wo es lebendige Beziehungen zur weltlichen Musik gab, vor allem zum Lied der Bauern, denn bei diesem hat- [illegible] die Cantionen, aber auch die Sequenzen und zum Teil die Hymnen können als Beispiel dienen.

Beispiel [illegible]

[illegible]
1931, Wiederauflage 1957, S. 3)

Die hier angeführte Sequenz zeigt klar das rhythmische Bild, [illegible]ie es etwa ab 11. Jahrhundert für die Sequenz charakteristisch [illegible] [illegible]lußzusammenfassung (𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 ‖)[76]. Diese Folge basiert auf einem ebenfalls ganz gleichmäßigen Wechsel

von Hebung und Senkung im Text. Insofern kann man also fest-
stellen, daß die [illegible] der [illegible] an die Akzente der Spra-
che zu einem regelmäßig [illegible] Rhythmus führt.
An diesem Beispiel läßt sich aber auch der [illegible]
Einsatz von Unterteilungen zeigen. In allen Fällen stehen sie
auf der ersten [illegible] Zählzeiten der Ein-
heit und haben vor allem melodische Funktion. Indem sie die
vorletzte Größe einer solchen [illegible] melisma-
tisch hervorheben und damit schlußvorbereitend wirken.
Die Zusammenfassung von [illegible] symmetrisch ge-
ordneten Gruppen steht ebenfalls im Zusammenhang mit [illegible]
chen Besonderheiten. Grundlage dafür ist das [illegible]
der [illegible] in den Cantionen und [illegible]
wiederum deutliche Beziehungen zur [illegible]
Unser Beispiel für den mittelalterlichen [illegible] auf
einen zweiteiligen Takt. Es ist anzunehmen, [illegible] ver-
schärfende [illegible] zu einem dreiteiligen Takt [illegible]
stand. Dies mag zum einen damit [illegible]
die Quantitäten der Sprache bei Kurz-lang-Folgen [illegible]
den Dreiertaktierungen doch nicht vollständig zu [illegible]
Zweiertakten "[illegible]", sondern [illegible]
oder sogar bewußt nebeneinandergestellt wurden, zum anderen darin,
daß bestimmte Erscheinungen der [illegible] ihre
Nähe zur weltlichen Musik [illegible]
Dreiertakt mit übernahmen.
Die rhythmischen Spezifika der Musik [illegible] der
Trouvères und der Minnesänger [illegible]
allen Vorgängern einheitlich gemacht. So weit die Beispiele [illegible]
unserer gewählten Zeitabschnitt [illegible]

Möglichkeit der Silbenzählung, die auch im ersten [illegible] bereits die einer modalen [illegible] [illegible]. [illegible] gewichte sind national verschieden zu setzen; so [illegible] z.B. für Deutschland im Gegensatz zu Frankreich an, daß [illegible] "allein den alten silbenzählenden Troubadourstil (Silbenz[illegible] [illegible] Silbenzerlegung, Silbenzusammenziehung usf.) weiter fortsetzt und nur von Fall zu Fall modale Experimente unternimmt, die keinen wichteren Einfluß auf die Gesamtentwicklung besitzen". Interessant ist, daß sich diese Linie fortsetzen läßt bis zu den Erscheinungen des Meistergesanges, die ebenfalls auf der Basis der Silbenzählung mit Beachtung der [illegible] von Reimsilben beruhen. Als Beispiel einer Übertragung [illegible] Anfang von Walthers von der Vogelweide Palästinalied; die [illegible] Husmanns Auffassung deutlich, jeder Silbe die gleiche [illegible] geben und dabei von einer dreizeitigen Longa auszugehen.

[illegible]

[illegible]
zentralen Mittelalters.
In: Die Musikforschung VI, 1953)

Die hier angenommene Dreizeitigkeit deckt sich einerseits mit den Vorstellungen vom Vorhandensein dreizeitiger Takte und weist andererseits bereits auf modale Rhythmik mit gleichen [illegible] Werten hin.

Zusammenfassend läßt sich zur Rhythmik der [illegible] bis etwa 1200 folgendes sagen:

[illegible] [illegible]tiven Rhythmik in ersten Ansätzen aus. Es gehört zum [illegible] [illegible] Abschnitts, daß dies im Nebeneinander und im [illegible] [illegible]ng mit anderen Praktiken geschieht. Besonders [illegible]

dend dürften Wandlungen in den sprachlichen Besonderheiten und damit im Zusammenhang ein allmählicher Übergang von einem quantitierenden zu einem akzentuierenden Rhythmus gewesen sein. Über mehrere Etappen hinweg bildeten sich rhythmische Spezifika heraus, die eine taktische Grundlage erkennen lassen. Allerdings ist dieser Takt kein Akzentstufentakt; ihm sind also noch keine eindeutigen inneren Gewichtsabstufungen eigen, obwohl erste Ansätze dafür in der Frage der Unterteilungen gesehen werden könnten. Auf alle Fälle steht diese Art Takt in einem wirklichen Gegensatz zu silbenzählender Rhythmik, bildet also qualitativ eine neue Stufe auf der Basis einer noch ungeschiedenen Einheit von rhythmischer Bewegung und Rhythmusordnung. Erst der voll durchgesetzte Akzentstufentakt bringt die mögliche Trennung zwischen den beiden Ebenen; auf seiner Basis entsteht dann das Wechselspiel zwischen metrischem Schema und rhythmischer Ausfüllung. Nicht vergessen werden soll aber auch die sich gleichzeitig mehr und mehr ausbildende Mehrstimmigkeit und ihr Einfluß auf die Durchsetzung des "planen" Choralgesanges.

Die beschriebenen Wandlungen spiegeln sich auch in den Veränderungen bestimmter theoretischer Auffassungen wider, von denen wir annehmen können, daß sie wiederum bewußt Einfluß genommen haben auf die musikalische Praxis. Die Bedeutung der Termini Rhythmus und Metrum ändert sich dabei im Verhältnis zu der der Antike nahezu: der Rhythmus hat nun mit der Unterscheidung langer und kurzer Tondauerwerte, aber auch mit der Wort- und Silbenfolge zu tun, Metrum mit den Versfüßen und der ihnen in der Musik entsprechenden Ordnung. Den Weg der Wandlung in den Auffassungen von Rhythmus und Metrum markieren in etwa auf der einen Seite Augustinus (De musica, 387/39), auf der anderen

Seite Hucbald (Musica enchiriadis) und Guido von Arezzo (Micrologus de musica, um 1025). Speziell bei Guido (15. Kapitel des Micrologus) ist der Grundstock für ein rhythmisch-musikalisches System entwickelt, das auf den Stufen Silbe, Neume (Melodie- oder Satzteil) und Distinktion (Satz) basiert. Gleichfalls beschreibt er die Tatsache, daß ein Ton im Verhältnis zu einem anderen die doppelte Länge, die doppelte Kürze usw., eine unterschiedliche Dauer haben muß, sowie den daktylischen, spondäischen oder jambischen Rhythmus von Neumen und die tetra-, penta- und hexametrische Gestalt von Distinktionen. Aus derartigen Äußerungen ergeben sich somit eine ganze Reihe von Hinweisen für die rhythmisch-metrischen Besonderheiten der Musik dieses Zeitabschnitts.

2.2.2. Die Modalrhythmik

Im folgenden soll die musikalische Rhythmik untersucht werden, wie sie vor allem durch das Auftreten der Mehrstimmigkeit geprägt wurde. Es ist selbstverständlich, daß dabei die existierenden Querverbindungen zwischen Mehr- und Einstimmigkeit mit Berücksichtigung finden, zumal ja viele einstimmige Beispiele in ihrer rhythmischen Gestalt erst über die Spezifik mehrstimmiger Bearbeitungen erkennbar werden. Die Besonderheiten dieses Zeitabschnitts hängen zusammen mit der notwendigen Forderung nach rhythmisch exakterer Notation und Ausführung; im Verhältnis zur Notierung von Tonhöhen erreicht die von Tondauern ein jener schon eigenes vergleichbares Maß an Exaktheit aber erst Jahrhunderte später.

Wenn wir von Modalrhythmik sprechen, dann meinen wir sowohl die Rhythmik der Notre-Dame-Zeit als auch die der zeitgleichen Ein-

stimmigen Musik, also etwa einen Zeitraum von 1180 bis 1250. Die Modalrhythmik ist durch Theoretiker des 13. Jahrhunderts zu einem geschlossenen System ausgebaut worden; sie übernehmen den Begriff modus als rhythmischen (so z.B. bei Franco von Köln: "Modus est cognitio soni longis brevibusque temporibus mensurati") und ordnen die rhythmischen Möglichkeiten zu sechs Grundschemata. Jeweilige Charakteristika der sechs Modi lassen Parallelen zu den Grundversmaßen der antiken Metrik erkennen. Allerdings sollten diese Parallelen nicht überbewertet werden; sie sind häufig nicht mehr als äußerliche Ähnlichkeit, weil die allgemeinen Anschauungen zur modalen Rhythmik sich wesentlich von antiken ganz grundlegend unterscheiden. Das System der sechs Modi hat folgendes Aussehen:

	Versfuß	Folge von Längen und Kürzen	Notierung in heutigen Notenwerten im 6/4 - Takt
1.	Trochäus	— ∪	6/4 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩
2.	Jambus	∪ —	6/4 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥
3.	Daktylus	— ∪ ∪	6/4 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 |
4.	Anapäst	∪ ∪ —	6/4 ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. | ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. | ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. |
5.	Spondeus	— — —	6/4 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.
6.	Tribrachys	∪ ∪ ∪	6/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Die tatsächliche modale Rhythmik kann man, wie [illegible] sich [illegible] anhand umfangreicher Untersuchungen [illegible] Veröffentlichungen [illegible] hat, mit diesem System allein nicht genug beschreiben. Dazu müssen noch [illegible]

zwischen Voll- und Auftaktigkeit, die konkrete Silbenzahl der jeweiligen Periode und ihr männlicher oder weiblicher Bau.
Das Problem der Voll- und Auftaktigkeit hängt unmittelbar zusammen mit der Existenzberechtigung des 2. Modus. Schon seit der Zeit der Antike war bekannt, daß sich die langen Silben sowohl im Trochäus als auch im Jambus mit der Thesis, der Hebung verbinden. Damit wird der Jambus ein eindeutig auftaktiges Gebilde, was nicht im 2. Modus wiedergegeben werden kann, denn dieser ist wiederum eindeutig volltaktig. Dagegen können wir im 1. Modus also Beispiele annehmen, die volltaktig mit einer Longa oder auftaktig mit einer Brevis beginnen; schon hier weist diese Frage auf die schon angedeuteten Probleme bei der Zuordnung antiker Metren.
Die konkrete Silbenzahl einer Periode – in der Musiklehre der Zeit als 'ordo' bezeichnet; gemeint ist der Umfang einer an einen Modus gebundenen Tonfolge zwischen Beginn und Atemeinschnitt oder -pause – kann unterschiedlich groß sein. In der Praxis waren Zehn- und Siebensilbler, aber auch Achtsilbler am meisten verbreitet; sie lassen sich auch in entsprechenden Beispielen des Minnesangs sowie der Troubadours und Trouvères finden.
Die Schlußbildungen männlicher oder weiblicher Art sind ebenso wie in der Gegenwart als Schlüsse auf schweren oder leichten Taktteilen zu unterscheiden. Diese Frage hängt in bestimmter Weise mit den Unterscheidungen zusammen, die die Musiktheoretiker zwischen perfekten (am Ende steht das gleiche Wort wie am Anfang) und imperfekten (am Ende steht ein anderes Wort als am Anfang) Schlüssen trafen.

Beispiel [illegible]

(Conductus "Crucifigat omnes", Anfang. Zitiert nach:
Heinrich Husmann, Das System der modalen Rhythmik.
In: Archiv für Musikwissenschaft XI, 1954
S. 13)

Dieses Beispiel steht im 1. Modus, die Silbenzahlen der vier Abschnitte liegen bei sechs und sieben. Im einzelnen haben wir es mit einem weiblichen Sechssilbler 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅝 und drei [illegible] [illegible] zu tun. In [illegible] weibliche Achtsilbler 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 vor. Aus den [illegible] lassen sich [illegible] [illegible] zeigt sich besonders bei der Dehnung des Sechs- oder Siebensilblers auf zwei Doppeltakte. Die Begrenzung der Ordos durch einen [illegible] können [illegible] lich gemacht werden. [illegible] senlehre der Mensuraltheorie zu entwickeln. Unser Beispiel zeigt im übrigen [illegible] rungsweise stimmt mit der antiken Praxis überein, wo bei Trochäus und Jambus im Gegensatz z.B. zum Daktylus grundsätzlich erst zwei Versfüße eine metrische Einheit bildeten.

Die Bedeutung [illegible] Fülle als [illegible] Periode [illegible] verschiedenen [illegible]

niert. [illegible] Nachweis des [illegible]
den Beginn der eigentlichen Notre-Dame-Zeit um 1180 festzu-
legen, denn dieser Modus, der speziell den Stil Perotins ge-
prägt hat, ist wohl ihr wichtigstes rhythmisches Charakteristi-
kum. Im 5. Modus können mit Sicherheit Beziehungen zu zweisei-
tigen Rhythmen [illegible] "schwer - leicht"
[illegible]
[illegible]
[illegible]
relativ spät zur Geltung gekommen sein.
[illegible]
[illegible]
sischen Stück des Trouvèregesanges angeführt.

Beispiel 39

([illegible]
[illegible]
1952, S. 129)

[illegible]
lauter männliche Sechssilbler aufeinander.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
der Schwere herausgebildet. [illegible]
ablesbar [illegible]
[illegible]
entwickelnden Konsonanz-Dissonanz-Unterscheidung. [illegible]
stimmigen [illegible] läßt sich [illegible] für die gesamte spätere Kontra-
punkttheorie so entscheidende Zusammenhang von Taktstellung und
Konsonanz [illegible]. Dadurch festigt sich das Gefühl für

taktisc[illegible]nd setzt sich [illegible]sen Grad, [illegible] in größeren Gliederungen als Hang zur Symmetrie fort. Eine andere Frage ist es, ob es bereits eine Pari[illegible] von Schwer- [illegible] [illegible]ilweise dafür, das Vorhandensein des 2. und 4. Modus teil- [illegible].

Eine weitere Spezifik der Modalrhythmik ist im Vorherrschen der Dreizeitigkeit zu sehen, die in den meisten Fällen zur Sechszeitigkeit erweitert erscheint. Entsprechende spekulative Erklärungsversuche verweisen auf die heilige Trinität und nehmen sie zur Grundlage für den "perfekten" Charakter der Dreierrhythmik.

Der [illegible] [illegible]endung zwei-, drei- oder mehrzeitiger Ligaturen und andererseits aus der planmäßigen Unterscheidung von Notenwerten wie Longa, Brevis und später auch Semibrevis. Dieser Vorgang einer weiteren Unterteilung muß sowohl als eine Individualisierung als auch als eine Präzisierung von Notengattungen verstanden werden. Er wurde in dem Moment der Entwicklung notwendig, als nicht mehr eine Stimme (z.B. der Tenor in der Motette) Auskunft geben konnte über die rhythmischen Strukturen des ganzen Satzes, sondern sich die Modi in den Oberstimmen aus diesem strengen Gerüst zu befreien begannen. Voll durchgeführt werden konnte diese Individualisierung einzelner rhythmischer Werte [illegible]

Die selbständige Pause wurde weiter oben bereits als Neuerung der Modalrhythmik erwähnt. Ähnlich wie in der Psalmodie kommt sie hier zunächst als kurzer Einschnitt mit unbestimmter Dauer vor, der die letzte Note verkürzt. Zusammen mit der [illegible]

Technik, bei der die einzelnen Stimmen derart pausieren, daß eine schweigt, wenn eine andere einen Ton hat, sind darin die Grundlagen für die Verselbständigung der Pausen als eigene [illegible]

Da die meisten theoretischen Zeugnisse über die modale Rhythmik [illegible] den Systemen grundsätzlich vorhanden. In vielen Fällen lassen sich Stücke aus der Notre-Dame-Zeit auch erst aus mensuralen [illegible] digkeit der [illegible] tragen [illegible] Stimme bei; die dafür [illegible] das System modaler Rhythmik nicht mehr bieten.

[illegible]

Die nachfolgend zu betrachtende Zeit bis etwa 1600 ist vor allem durch die Mensuralrhythmik gekennzeichnet, deren schriftliche Fixierung die Mensuralnotation hervorbrachte, eine Notationsweise, die der Vokalmusik dieses Zeitalters angemessen war und neben den später entstehenden Notationsweisen für verschiedene Instrumente die Grundlagen für unser gebräuchliches Notenbild vorbereitete. Der historische Abschnitt beginnt bei der Ars antiqua, umfaßt die neuen rhythmischen Erscheinungen der Ars nova, die rhythmischen Spezifika der Kontrapunktkunst des 15. und 16. Jahrhunderts und endet bei der durch Deklamation bestimmten Rhythmik des Madrigals. Der monodische Stil bildet unmittelbar die Grenze, er reicht eher schon in den nächsten Zeitabschnitt hinein.

Die Pr[illegible] Mensuralrhythm[illegible] [illegible]inen sollen [illegible]
onstriert werden an ihrer charakteristischen Notationsweise,
ie in dem Zeitabschnitt mehrfachen Wandlungen und Erweiterun-
en unterlag. Das Stadium der frühen Entwicklung beschrieb am
indeutigsten Franco von Köln (Ars cantus mensurabilis, etwa
250), auf dessen Grundsätze praktisch auch alle späteren Neu-
[illegible]
[illegible]
on vier:
Duplex Longa ; Longa ; Brevis ; Semibrevis
Bezogen sind sie alle auf die Longa perfecta, die dreizeitige
Longa; sie umfaßt drei Tempora. Durch Vor- oder Nachstellen ei-
[illegible]
perfecta werden (oder). Wie sehr dieses System
[illegible]
[illegible]
[illegible]
. Zu diesen Grundwerten kommen noch die spezifischen
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]dworte kam es zu einer großen Ausweitung der Teilungsmög-
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Damit wurde es notwendig, für jedes Stück die jeweils gelten-den Mensuren zwischen den Noten festzulegen und zum Teil durch [illegible]

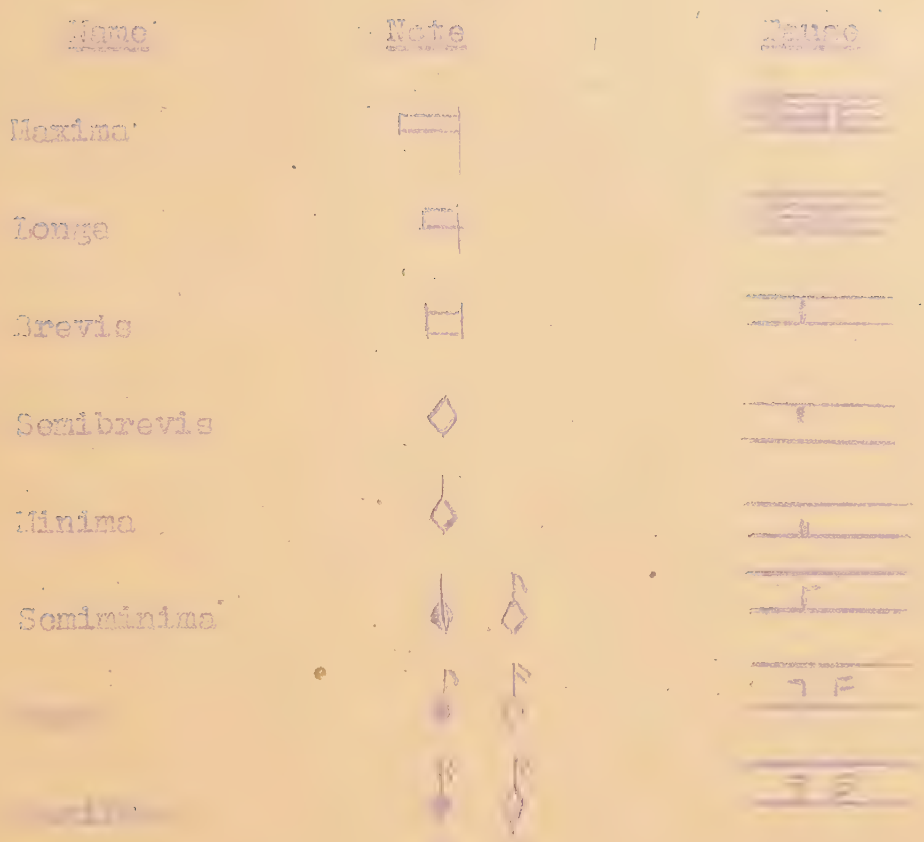
a) Modus für das Verhältnis der längsten Notenwerte untereinander:

- Modus maior für das Verhältnis von Maxima (ist Duplex Longa bei Franco; auch hier nur zweizeitig möglich) zu Longa; kann perfectus (Folge Maxima + Longa) oder imperfectus (Folge von Maximae) sein;
- [illegible] perfectus (1 : 3 ⊟ = ⊟ ⊟ ⊟) oder imperfectus (1 : 2 [illegible]

b) [illegible] imperfectum (1 : 2 ⊟ = ◇ ◇ , Zeichen dafür ist C) sein;

c) [illegible] (1 : 2 ◇ = ◊ ◊) ergeben. Als Zeichen für Prolatio [illegible]

[illegible] letztlich folgendes Aussehen:



Die Herkunft unseres heutigen Notenbildes ist damit eindeutig zu erkennen.

Die entscheidende Zeit der Mensuralrhythmik begann mit der Fixierung von Positionen, wie sie die Ars nova im Gegensatz wie auch in Weiterentwicklung der von ihr so benannten Ars antiqua [illegible] wähnten gleichberechtigten Zweizeitigkeit eine frei fließende, [illegible] scheidendste Neuerung, die Isorhythmie. Das so benannte Kompo- [illegible]

zog, kann es etwa ab Mitte des 14. Jahrhunderts gleichermaßen als gültig für die Oberstimmen angenommen werden. Das folgende Beispiel von Guillaume de Machaut stammt aus einer Messe; es besteht aus drei derartig gleichen Perioden, die jeweils vier Großtakte umfassen. Wir führen hier eine Periode an.

Beispiel 40

(Guillaume de Machaut, Messe "Notre Dame", Anfang des "Amen" aus dem "Credo")

Das Beispiel ist geschrieben im modus maior perfectus, [illegible] lesen [illegible] lage zwischen [illegible] takten 3 und 4 anzumerken.

[illegible] und 15. [illegible] schiedlich gearteten Motiven erkennbar wird und die trotzdem [illegible] gende zweistimmige Motettenbeginn zeigt diese Eigenart ganz streng durchgeführt.

Beispiel 41

(Guillaume [illegible]

[illegible] renzierung der zusammentretenden Stimmen ausging, eine Verzier-

[illegible] im Zusammenhang mit der Übernahme des verzierten Cantus firmus [illegible] hindurchziehenden Grundlinien weiter und verstärkt fort — auf der einen Seite eine melismatische Rhythmik, wie sie etwa in der Motette zum Ausdruck kommt, auf der anderen Seite eine silbenweise Rhythmik, die stark am Wort orientiert ist und sich in erster Linie in Liedsätzen findet.

Am bedeutendsten für die Ausprägung rhythmischer Sachverhalte wird die nun sich durchsetzende Beziehung der einzelnen Noten auf den Tactus, eine unabänderliche zeitmessende Grundgröße. [illegible] [illegible] aß wird mit Hilfe des relativen Verhältnisses der Noten zueinander, den mensurae, das tatsächliche Tempo jedes einzelnen [illegible] [illegible] natürlich das Vorhandensein eines Notenwertes von [illegible] als Geltungsdauer der Semibrevis war. Er ist vielfach mit [illegible] für andere gleichmäßige Bewegungen verglichen worden wie z.B. dem menschlichen Puls.

Eine Kombination von Tempus perfectum und imperfectum (Tempus [illegible]) [illegible] Tempus perfectum [illegible]

dafür ist ◊) und Proportio quadrupla (vierfache Verkürzung im Tactus; Zeichen dafür ist ◊ oder ◊ 4) zeigt folgendes Beispiel.

Beispiel 1:

[illegible] Isaac, Ausschnitt aus "Ideoque quod nascetur"
(zitiert nach: Riemann-Lexikon, Sachteil, Artikel Diminution, S. 235)

Zum Vergleich soll die Übertragung in unsere Notation folgen:

Beispiel 1a:

[illegible]

[illegible] ◊ ◊ [illegible]

¢ ◊ ◊ , eine Brevis umfassend), der Tactus minor (C ◊ ◊ eine Minima umfassend; oder diminuiert ¢ ◊ ◊ , eine Semibrevis umfassend) [illegible] ([illegible]), bei dem der Niederschlag doppelt so lang wie der Aufschlag anzunehmen ist. In der Praxis war neben der Diminution auf die Hälfte genau so gebräuchlich die Diminution auf 2/3 des eigentlichen Tactuswertes.

Die Tactuslehre steht am Anfang der Entwicklung zum Taktsystem mit Gewichtsstufung, begründet zumal einige der notwendigen Voraussetzungen, ist aber noch nicht mit dem Akzentstufentakt gleichzusetzen. Vielleicht kann die Tactusrhythmik am besten umschrieben werden als Schlagzeitrhythmik, die sich auf das [illegible] des Verhältnisses von Zeitabsteckung und tatsächlicher Zeiterfüllung [illegible] licht [80].

[illegible]
[illegible]
und der Motette auf der einen, mit dem Madrigal auf der anderen

Seite verbunden. Beiden gemeinsam ist ein ganz spezifisches Verhältnis zum Wort, zur Deklamation. Selbstverständlich verwirklicht sich das Verhältnis in stärker melismatisch orientierter Rhythmik der polyphonen Schreibweise in ganz anderer Weise als in stärker syllabisch orientierter Rhythmik auf homophoner Grundlage.

Mit dem Namen Palestrinas verbindet sich heute die Vorstellung von klassischer Vokalpolyphonie. Das folgende Beispiel soll das Miteinander von sprachlich gezeugter Rhythmik und von Thesis und Arsis des Textus demonstrieren.

Beispiel 43
(Giovanni Pierluigi da Palestrina, Missa "De Beata Virgine", Kyrie, Anfang)

Diese Rhythmik und Polyphonie verläuft auf bereits somit festgelegter harmonischer Grundlage. Gestaltungen wie das Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis, die Kadenzierungen und die Synkopen (siehe Takt 10 unseres Beispiels) sind streng geregelt und prägen die entsprechende rhythmische Gestalt mit; sie lassen zumindest ein elementares Verständnis für taktische Schwerpunkte erkennen.

An den Madrigalen von Marenzio hat Walther Dürr die Existenz weniger sprachlich-musikalischer Grundformeln nachgewiesen, die die Forschung nach genauem Absehen von sprachlichen Besonderheiten des Italienischen gut erkennen lassen [41]. Wie eine einmal gewählte und von Anfang an geprägte sprachlich-musikalische Einheit sich im Satz verändert, ohne vorkommende Taktstriche - mit Ausnahme bei Stimmeinsätzen - als Zeichen für Gewichtsordnung zu begreifen, zeigt der folgende Ausschnitt aus einem Madrigal von Orlando di Lasso.

Beispiel 44

(Orlando di Lasso, Madrigal "Alma cortese", Anfang)

In der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts leben die Praktiken mensuraler Rhythmik eindeutig fort, wenn auch zu bemerken ist, daß das taktische Gefüge sich immer stärker als Gestaltungspartner profiliert. Wir fügen deshalb hier zwei Beispiele an, die Fortsetzung und Weiterentwicklung zugleich kenntlich machen sollen. Der folgende Ausschnitt aus einer Motette von Schütz beweist, wie gleichberechtigt neben die Gestaltung der spezifischen Rhythmik durch die vom Prosawort bestimmten Sinneinheiten das Ab und Auf des Tactus getreten ist.

Beispiel 45

(Heinrich Schütz, Motette [illegible] aus der
"Geistlichen Chormusik 1648", Anfang)

Fast schon zu dominieren scheint der Takt in stark vom Tänzerischen geprägten Liedsätzen und ihren Versordnungen wie z.B. denen Hans Leo Haßlers. Die Anlage des folgenden Beispiels, das vom Text her auf nämlichen Sechssilblern mit Auftakt beruht, demonstriert deren musikalische Fassung als Doppeltakte; der musikalische Rhythmus trägt hier zur Ergänzung der im Text nicht vorhandenen vierten Hebung bei.

Beispiel 46

(Hans Leo Haßler, "Nun laßt uns fröhlich sein", Anfang,
aus: Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng 1601)

Das Stück wird bei Haßler danach sofort als Proportio im ungeraden Takt angeschlossen und kann uns hier diesen sehr verbreiteten Taktwechsel demonstrieren.

Beispiel 47

(Hans Leo Haßler, "Nun laßt uns fröhlich sein", Proportio,
Anfang der Melodiestimme)

Den höchsten Ausdruck der Verbindung von Deklamation und homophoner Setzweise finden wir schließlich am Ende unseres gewählten Zeitabschnitts in der Monodie vor. Sie bildet unmittelbar die Grenze zur sich mehr und mehr durchsetzenden Taktordnung.
Die rhythmisch-metrischen Besonderheiten des Volksliedes sind ebenso wie die der artifiziellen Musik weitgehend von sprachlichen und damit auch nationalen Spezifika gekennzeichnet, grundsätzlich aber nur aus dem fruchtbaren Wechselspiel mit Erscheinungen der artifiziellen Musik verständlich. Letzteres wird sichtbar in den uns bekannten Arten schriftlicher Überlieferung, die vom einstimmigen Lied in einer entsprechenden Volksliedquelle bis zum Tenor für mehrstimmige Volksliedbearbeitungen gerade im 15. und 16. Jahrhundert reichen und alle die konkrete rhythmische Fassung einer Melodie mit geprägt haben.

[illegible]
Polymetrie zu werten.
Folgender Liedanfang mag als Beispiel für die Liedgestalt um 1500 stehen.

Beispiel 47a

([illegible]
[illegible] Leipzig 1877, Nr. 25[illegible])

Eine derartige Notierung ist charakteristisch für Liedmelodien aus mehrstimmigen Bearbeitungen. Sie steht in vielem anderen [illegible]
Eine geistliche Kontrafaktur zu dieser Melodie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt die ungefähre "Normalform" eines [illegible] genommen werden darf.

Beispiel 47b

("Ich dank dir, [illegible]
[illegible]
burg Berlin 196[illegible], Nr. 335)

Zusammenfassend wollen wir für die Mensuralrhythmik festhalten: Die in [illegible] nicht nur mehrstimmiger Natur, trotzdem ist es richtig, sie als adäquaten Ausdruck für vokale Leinstimmigkeit anzusehen. Das schließt natürlich die Wiedergabe durch Melodie-Instrumente mit ein; entsprechende Ausführungshinweise lassen sich genügend finden.
Die Mensuralrhythmik vertritt eine Stufe der Rhythmik, in der sich vertikale und horizontale Beziehungen kreuzen. Einerseits [illegible]

stufen, dort nämlich, wo ihr das Prinzip der Teilung eines Einheitswertes in zwei oder drei Teile zugrunde liegt, andererseits verweisen Möglichkeiten wie die Imperfektion und die Alteration auf typisch horizontale Beziehungen.

[illegible]

Ein derartiges Bestreben führte zunächst zur Isolierung von Longa und Brevis und zur Bestimmung ihrer Mensura sowie Schritt für Schritt zum Ausbau des gesamten Notenwertsystems. Ab 15. Jahrhundert kam dazu noch die Proportio, mit deren Hilfe eine Veränderung des Verhältnisses der nachfolgenden Notenwerte erreicht werden konnte. Vor allem die Proportio tripla gelangte zu großer Bedeutung, weil sie es erlaubte, Dreiteiligkeit auch bei sonst nur zweiteiligen kleinen Notenwerten einzuführen. Mit dieser Dreiteiligkeit steht die Bezeichnung Proporta in Verbindung - siehe auch unser Beispiel 46 von Haßler - ; ihre [illegible]

Das Verhältnis von Sprache und Musik trägt entscheidend zur Mensuralrhythmik bei. Sowohl in mehr syllabisch als auch in melismatisch orientierten Stücken ist das Bemühen zu erkennen, die sprachlichen Eigenheiten deutlich zur Geltung zu bringen. [illegible] Bedeutung [illegible] und Aufschlag eröffnet den Weg zur Zurückgewinnung einzelner

Positionen, allerdings schließlich von qualitativ anderer [illegible] [illegible]e. So sind die in die Notation eingeführten [illegible] zunächst nichts weiter als "[illegible]", die [illegible] [illegible]llen, z.B. bei Kadenzierungen, auf [illegible] [illegible]

3. Multiplikativ-divisive [illegible]

[illegible]r als nächsten zu behandelnde [illegible] des musikalischen Rhythmus [illegible] [illegible]e ausgebildeter multiplikativ-divisiver Rhythmik. [illegible] [illegible]telbaren Grundlagen lassen sich nach [illegible] [illegible]hweisen, wenn auch nicht in allen musikalischen [illegible] [illegible]eicher Zeit und gleich stark. Auf diese [illegible] [illegible]ierung eines neuen [illegible] muß hier [illegible] [illegible]angen werden. Den Schwerpunkt aber bilden das 18. und 19. [illegible]

[illegible] die insgesamt von starken [illegible] sind, [illegible] [illegible]rgleichsweise die Rhythmik bei Bach, bei den [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible] bezieht auf den [illegible]

Neben [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Der [illegible] [illegible]

nach dem der [illegible] [illegible]

Neben [illegible] der [illegible] [illegible]

[illegible]

oder [illegible]

[illegible]

und [illegible]

die [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

endlich an jeden [illegible] [illegible]

[illegible]

als [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

ülfte des 18. Jahrhunderts allgemein durchgesetzt, im einzelnen auch schon früher. Sie beruht vor allem darauf, daß das gliedernde Zeitgerüst eine weitgehende qualitative Selbständigkeit erlangt, also quasi für sich existent ist. Vielfach wird in der Literatur von diesem Gerüst als einem leeren gesprochen, ... der Zeitgliederung an sich. Es ist aber eben notwendig zu betonen, daß dieses Gerüst in sich die möglichen rhythmischen Realisationen enthält, daß es ohne diese praktisch keine Rolle [illegible]

[illegible]

[illegible]gste die Takt-Eins darstellt. Diese ist in verschiedener Hinsicht die Zentrale für das taktische Geschehen:

a) Die Takt-Eins repräsentiert die gesamte Takteinheit; sie steht im Grunde stellvertretend für die ganze Zeitstrecke, die sie eröffnet, und bleibt während ihrer Dauer latent bewußt. Diese Erscheinung ist nicht an die "Ganze" als Taktgrundlage gebunden, an die oben schon genannte Maßeinheit, sondern gilt auch für den Dreier- oder Zweiertakt.

b) Die Takt-Eins stellt den Schwerpunkt rhythmischer Bewegung dar, vertreten durch die größten Zeitdauerwerte. In der Praxis treten damit häufig Verlängerungen der ersten Zählzeit auf durch Punktierungen oder Zusammenfassungen, entschieden seltener Unterteilungen.

c) Die Takt-Eins ist als harmonischer Zielpunkt aufzufassen; die wesentlichsten Harmonieabläufe, in denen unterschiedliches Gewicht zum Ausdruck kommt, laufen auf sie hin.

[illegible] Takt-Eins findet im Verhältnis zu ihrer [illegible]

[illegible] ...rtesten [illegible] ...t muß nicht [illegible]
ein [illegible] sein, [illegible]
ton erfüllt diese Funktion.

e) Die [illegible] ist die [illegible]
sten hervorgehoben wird. Damit soll zunächst einmal nur eine Art "natürlicher" Dynamik, "natürlicher" Betonung angesprochen sein, die vielfach erst in der Interpretation an Bedeutung gewinnt und ohne die anderen Kennzeichen als zusätzlich verstärkendes unverständlich wäre. Andererseits kann die Betonung der Takt-Eins rhythmische Grundmodelle mit ausbilden, wie das bei verschiedenen Tänzen ohne weiteres ersichtlich wird.

[illegible]lle die genannten Merkmale in mehr oder weniger vollendeter [illegible] [illegible] durchkreuzt. Riemann hat in seinem System der Rhythmik für [illegible] Einheit gesetzt. Es entsteht auf der Basis der taktischen Ordnung und bleibt mit ihr verbunden, selbst wenn es ihr scheinbar oder in einigen Zügen tatsächlich widerspricht.

In [illegible] werden - von der des zeitgliedernden Gerüsts im Sinne der Metrik [illegible]

[illegible].12. [illegible]

[illegible]ie stärksten Akzente im Hinblick auf eine neue Qualität [illegible]lischer Rhythmik setzten im 17. Jahrhundert der [illegible], die Arie und die sich immer neu [illegible]

trumentalmusik.

n [illegible]

[illegible]s nicht unähnlich ist. Im Vordergrund steht ein dem Wortakzent

em Deklamatorischen verpflichteter rhythmischer Ablauf. Hierbei

ind eine ganze Reihe von Abstufungen zwischen musikalisch-rhyth-

isch exakter Vorschrift für den Gesang und relativ freiem Par-

ando gebräuchlich. Vor allem die kadenzierenden Stellen der

[illegible]itative sind in ihren rhythmischen Erscheinungsformen genauer

[illegible]tgelegt. Dieses kann sich, wie unser Beispiel zeigt, in grö-

[illegible]en Notenwerten manifestieren.

[illegible]

(Claudio Monteverdi, L'Orfeo, 2. Akt, Rezitativ der Messaggiera)

n dem Beispiel ist aber auch zu erkennen, daß zu diesem Zeit-

unkt noch kein unbedingt notwendiger Zusammenhang zwischen den

[illegible]

m Gegensatz dazu ist die Arie in ihrer rhythmischen Gestaltung

[illegible]n anderer Art; sie bildet in der Regel ein festes Beziehungs-

[illegible]ld Text-Melodie aus und ist meist von besonderer rhythmischer

[illegible]

[illegible]

[illegible]iovanni Battista Pergolesi, Salustia, 1. Akt, Arie des
[illegible]rziano, Takte 3 bis 7)

[illegible] beiden grundsätzlich verschiedenen Arten rhythmischer Ge-

[illegible]

is ins 19. Jahrhundert, zum Teil sogar bis in unser Jahrhundert

[illegible].

[illegible]

[illegible] auf der Ebene der Instrumentalmusik [illegible]

[illegible] speziell in [illegible] in rhythmisch-metrischer Hinsicht der als symmetrisch zu bezeichnende periodische [illegible] und ihn ausfüllende einfache und übersichtliche Verhältnisse [illegible] es auch zunächst nur einige wenige Grundformen sind, die aufgegriffen werden und speziell in Ostinato-Formen immer wiederkehren, so differenzieren sie sich doch im Laufe des 17. Jahrhunderts stark und erhalten rhythmisch-bewegungsmäßige Eigenheiten, die unterschiedlich national bedingt sind oder sein können. In der Suite sind verschiedene rhythmische Charaktere durch eine Reihe von [illegible] Grundmodell aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue hat, wenn man von eingeschobenen oder vorangestellten Sätzen unterschiedlicher Art einmal absieht, bis zum Ende der Bach-Händel-Zeit Gültigkeit und Bedeutung gehabt. Die Grundformen der einzelnen stilisierten Tänze differieren sowohl von der rhythmisch-metrischen als auch von der tempomäßigen Seite her sehr stark. Damit erfüllt ihre Zusammenstellung in der Suite selbst bei Verwendung gleichen thematischen Materials die Funktion eines Ge- [illegible]

Beispiel [illegible]

(Grundrhythmen der vier wichtigsten Suiten-Sätze)

Die Aneinanderreihung derartiger rhythmischer Modelle hat bei oberflächlicher Betrachtung Ähnlichkeit mit Zügen der Modalrhythmik, wie Dürr und Gerstenberg bemerken [25]; hier wie dort [illegible]

[illegible]

[illegible]undhaltung nicht außer acht gelassen werden einschließlich der Besonderheiten des Instrumentalspiels, die [illegible] rhythmische Bild mit prägen.

2.3.3. Die Rhythmik der Bach-Händel-Zeit

[illegible]wa ab Beginn des 18. Jahrhunderts war der [illegible] [illegible]en Taktsystem, das die musikalische Praxis schon einige [illegible]

[illegible] einer der konsequentesten Vertreter [illegible] [illegible] Speziell von seinen Ansichten [illegible] zu seiner Zeit und auch danach eine [illegible] [illegible] schon mehrfach vor ihm unternahm er den Versuch, [illegible]

[illegible]

[illegible]en Begriff des Klangfußes von dem der Rhythmik [illegible] [illegible] [illegible]on der Zeit[illegible] [illegible] [illegible]hmuslehren des 19. und 20. Jahrhunderts, [illegible] [illegible]estphal [87] und [illegible]meyer [88], zeigen deutlich [illegible] [illegible]hesons Überlegungen.

[illegible]

[illegible] phonor Satzweise als charakteristischen [illegible] Satzweisen bietet das Schaffen Johann Sebastian [illegible] Beispiele. Mehrfach ist behauptet worden, der [illegible] überhaupt keine taktischen Schwerpunkt[illegible] in [illegible]

[illegible] . Die [illegible] [illegible] vor [illegible]

türrhythmische Stimmverläufe erreicht wird, ist für Bach [illegible] aus zutreffend.

[illegible]

(Joh. Seb. Bach, Wohltemperiertes Clavier [illegible], Präludium [illegible] f-moll, Takte 1 und 2)

[illegible] dere Nebenschwerpunkten gegenüber tatsächlich mit einer [illegible] -eiheit; ähnliche Fälle sind in Bachs Vokalwerken [illegible] anzutreffen. Aber rhythmisches Bewegungskontinuum und [illegible] Haltung zum taktischen Grundriß sind nicht notwendigerweise [illegible] -inander verbunden, wie andere Beispiele - etwa die Präludien [illegible] und III aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Clav[illegible]

[illegible]

[illegible] indem eine bestimmte rhythmische Einheit auf eine [illegible] an- [illegible] zu bewertende Taktstelle rückt oder bestimmte [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] lung auftaktig zum Nebenschwerpunkt [illegible] [illegible] Bewegungsverlauf [illegible]

allen Zählzeiten vor.

Einen noch vielseitigeren Fall bietet das Präludium XXIV aus [illegible] Teil II des "Wohltemperierten Klaviers". Dort wird eine in [illegible] rechten Hand eingeführte Zweiunddreißigstel-Gruppe, [illegible] die zweite Hälfte einer Zählzeit einnehmen,

[illegible]

(Joh. Seb. Bach, Wohltemperiertes Klavier II, Präludium XXIV in h-moll, Takt 1, rechte Hand)

in verschiedenen melodischen Varianten auf alle möglichen Positionen innerhalb der Zählzeit gesetzt:

Beispiel 53b [illegible] Beispiel 53c

[illegible]

[illegible]

Beispiel [illegible]

([illegible] h-moll, Takte 1 und 2)

[illegible]

[illegible]ung gewußt hat. Durch die Synkopierung des zweiten Tones er[illegible]eicht er für diesen Takt und im nächsten genau [illegible] die [illegible]ige Taktordnung.

[illegible] gerade der Musik Bachs und der seiner Zeit [illegible] eine [illegible]rke Bewegungshaftigkeit zugesprochen werden muß – wie [illegible] Bearbeitungen der jüngsten Vergangenheit [illegible] von Schlagzeug [illegible] –, [illegible] etrischen [illegible] wie den schon [illegible]

sind noch zu nennen die oft recht scharfen, im Vorspiel noch [illegible]
[illegible]
die verschiedensten Arten der Verzierung, beides immer an die Größe der Zählzeit gebunden, sowie die große Bedeutung von Überbindungen und besonders Synkopierungen.

[illegible]

[illegible]

auf Symmetrie- und Periodenbildung. Theoretiker wie Marpurg [91] und Kirnberger [92] haben daraus die Lehre von guten und schlechten [illegible] weise viertaktigen Abschnitten entwickelt, die bis ins 19. Jahrhundert [illegible]

gestellten Forderungen nach leichter Faßlichkeit oder Liedhaftigkeit abzuleiten. Neben der vom Tänzerischen her bestimmten [illegible]

Reichardt und Zelter finden.

[illegible]

(Johann Friedrich Reichardt, Jägers Abendlied)

Im Grunde sind hier die Wurzeln für [illegible] Auffassungen [illegible] Rhythmus und [illegible] zu suchen, denn auf ihrer voll entwi[illegible]ten Stufe [illegible] die Musik der Klassik [illegible] über eine [illegible] Regelmäßigkeit hinaus. Am ehesten [illegible] noch im frü[illegible] Schaffen Haydns und Mozarts nachzuweisen.

Daß eine solche "Dynamisierung" [illegible] überhaupt möglich wird, [illegible] [illegible]spiel zusammen, das [illegible] [illegible] [illegible]schen Systems zwischen T[illegible] und [illegible] [illegible] erscheint der Motivbegriff als Ausdruck [illegible] [illegible]scher Gestaltung [illegible] Bedeutung [illegible] Klassik [illegible] Theorie [illegible] dieses [illegible] als entscheidende[illegible] sie muß die unverwechselbare Dialektik zwischen Regelmäßigkeit und Einheit einerseits und Mannigfaltigkeit andererseits erfassen.

Der Unterschied in der [illegible] und Mozart ist einmal dahingehend beschrieben worden, daß bei [illegible] [illegible]gungsmäßig ablaufe, während bei Mozart eine [illegible] [illegible]wendigkeit [illegible] 23). [illegible] Merkmal der [illegible] bei Bach [illegible] kern. [illegible] und verändert [illegible] [illegible]gang. [illegible] in Stücken mit größerer motivlicher [illegible] – [illegible] gang dieser Art eröffnet. Die Motivproblematik in der Musik der Klassik soll das folgende Beispiel aus einer späten [illegible]

Joseph Haydn verdeutlichen:

Beispiel 5.

(Joseph Haydn. Sinfonie Nr. 101 in D-dur (Die Uhr), Takte 2 - 10 in den 1. Violinen)

[illegible]

wiederum ganz deutlich zwei Halbsätze enthält. [illegible] ähnlich, am Anfang stimmen sie sogar [illegible]. [illegible]s charakteristisch aber ist die [illegible] e markieren bei diesem Beispiel die [illegible] e Grenzen zwischen den einzelnen Motiven, [illegible] nander kaum Beziehungen erkennen lassen. [illegible]

[illegible]

ng: punktierte Sechzehntelgruppe; punktierte [illegible] nder ansteigender Sechzehntelkette - kehren [illegible] bsatz wieder, wobei allerdings auffällt, daß [illegible] kt mehr umfaßt. Von seiten des rhythmischen [illegible] melodischen insgesamt läßt sich sagen, [illegible] inziger unseres Beispiels in besonderer Weise [illegible]

[illegible]

Übernahme des folgenden Zweiunddreißigstel-[illegible] basiert er auf bewußter Überbietung des [illegible] akt. Damit eine solche Entwicklung möglich wird, [illegible] ch die Motivik des 2. Taktes, indem er [illegible]

[illegible]

[illegible] voll zur Geltung [illegible]

[illegible] ischen Sinne schon als Ausnahme [illegible]

[illegible] derartige Erscheinungen [illegible]

[illegible] omponisten wie Haydn, Mozart und Beethoven. [illegible]

[illegible] zitierte Beispiel demonstriert einen Fall [illegible]

[illegible] nde Motive, die immer vom Schwerpunkt [illegible]

[illegible] sind auftaktige Motive mit ihrem [illegible]

[illegible] etwa das Hauptmotiv der [illegible] Sinfonie [illegible]

[illegible] thoven: [illegible]

[illegible] ik dieser Zeit ist der [illegible]

[illegible] auftaktigen oder des volltaktigen [illegible]

[illegible] sicher nicht entscheidend. [illegible]

[illegible] Gegenteil souverän mit der [illegible]

[illegible] in volltaktiger Struktur [illegible]

[illegible]

[illegible] ven, Sinfonie Nr. 7 [illegible]
Takte [illegible]

[illegible]

[illegible]stellungen erlaubt, [illegible]
[illegible]schwerpunkte angegeben [illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible] einer besonderen [illegible]
[illegible] verliehen worden [illegible]
[illegible] hält [illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible] Amadeus [illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]n. [illegible]
[illegible] und die [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

2.3.5. Rhythmik und Metrik im 19. Jahrhundert

[illegible] rhythmisch-metrischen Erscheinungsformen der Musik, die vor allem durch Haydn, Mozart und Beethoven geprägt wurden, im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelt und verändert haben. Auch heute stehen sich in der musikhistorischen Betrachtung unterschiedliche Auffassungen dazu gegenüber. Auf der einen Seite will man die Klassik und die Epoche danach, die Romantik, möglichst als Einheit [illegible] Romantik vordergründig ihre Rolle bei der Zerstörung klassischer Grundlagen.

Ganz allgemein kann gesagt werden, daß das durch die Klassik ausgebaute System von Rhythmik und Metrik auch im 19. Jahrhundert grundsätzlich seine Gültigkeit behält. Beispiele für den auf seiner Basis möglichen Differenzierungsprozeß hat die Wiener Klassik selbst schon in reichlichem Maße geliefert. Insbesondere Beethoven in seinen späten Werken weitet die Dialektik von periodischem Metrum und subtiler Rhythmik bis an ihre denkbare Grenze hin aus. In dieser Hinsicht können die Komponisten zu seiner Zeit und danach nicht entscheidend Neues hervorbringen, im Gegenteil, vielfach ist ein deutlicher Rückgang zu einfacheren rhythmisch-metrischen Verhältnissen nachweisbar. Nicht nur die Tänze von Schubert oder die Walzer von Johann Strauß belegen den streckenweise simpel anmutenden Periodenbau, auch von der Seite des Liedes her wird eine solche Einfachheit gestützt. [illegible] wiederum mit einer unmittelbaren Verbindung zwischen [illegible] Musik und Volksmusik zusammen, die in [illegible] die Anwendung zahlreicher Muster aus Volkslied [illegible]

[illegible]

trotz manchmal kompliziert scheinender Strukturen fast durchgängig Beispiele für periodisch klaren Bau.

Beispiel 60

(Franz Schubert, Du bist die Ruh, op. 59, Nr. 3, Takte 8 - 15, Singstimme)

[illegible] vor allem [illegible] [illegible] Lied von der gewählten Möglichkeit, den jambischen Vierheber in [illegible] jeweilige Versbeginn hier nicht auftaktig, sondern volltaktig erscheint.

Eine derartige einfache Rhythmik begegnet uns aber auch in der Instrumentalmusik, die manchmal durchaus die Grenze zum Singlen [illegible]reichen kann. Sicher hat das auch zu tun mit den [illegible] [illegible]estimmter Tänze wie Marsch, Menuett und Galopp und der ihnen [illegible]

Einen sehr vielschichtigen Fall für den Zusammenhang von Rhyth[illegible]s und metrischem Bau trotz des äußerlichen Erfüllens einer [illegible]ttaktigen Norm stellt das folgende Sinfoniethema von Schu[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] te. Die [illegible]
die musikalische Wirkung des Themas von solch einer Notwendigkeit überhaupt nichts spüren.

Die Weiterentwicklung speziell der Klaviertechnik im 19. Jahrhundert hatte für die Klaviermusik zur Folge, daß die bis zu Beethoven herausgebildete rhythmisch-metrische Vielfalt der Musik sich allmählich immer mehr einebnete und dafür starke Impulse aus dem brillanten Instrumentalspiel empfing. So lesen [illegible] deutsam [illegible] mann, Chopin, [illegible] und Dreiteilungen der Zählzeit gegenüber,

Beispiel [illegible]

(Robert Schumann, Nr. 2 aus "Sechs Konzertetüden" op. 10, Takte 36 – 38)

doch kommen auch wesentlich kompliziertere Unterteilungen vor, deren [illegible] chen ist.

Beispiel [illegible]

(Fr[illegible] Chopin, [illegible]

Erwähnt werden müssen auch Gegenüberstellungen zweier rhythmischer Grundprinzipien. Dies kann in horizontaler Verwirklichung zu [illegible]) oder in vertikaler Verwirklichung [illegible]

Beispiel [illegible]

([illegible]

[illegible]mmen derartige Konflikte [illegible] vor [illegible]
[illegible]nander beider Hände vor, so schreiben die [illegible]
dem nur eine Taktart vor; Notationsweisen, die [illegible]
spezifische Teilung vorgeben, wie im Zeitalter [illegible]
[illegible]hythmik schon einmal üblich, werden erst im 2[illegible]
[illegible]eder gebräuchlich.

[illegible] den Konflikten zwischen verschiedenen [illegible]
solche Verschiebungen innerhalb eines taktischen [illegible]
[illegible]ie Brahms besonders häufig einsetzt, so z.B., wenn [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
setzt (siehe Beispiel 27).

[illegible]rklich entscheidende Veränderungen an dem [illegible]
[illegible]prägten Modell sind erst in der 2. Hälfte des 19. [illegible]
[illegible]e Regel. Damit verlieren aber die [illegible]
[illegible] den wesentlichsten Merkmalen [illegible]
[illegible]duelle Prägung - die zu starke Individualisierung [illegible]
ihr Gegenteil um. Speziell bei Richard Wagner und seiner [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

([illegible] Wagner, Vorspiel zu "Parsival", [illegible]
1. Violinen)

[illegible]zenlose erweist sich als eine Beschreibung, die auf [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Die weitere Entwicklung auf dem Gebiet von Rhythmik und Metrik erhält zusätzliche Anregungen durch [illegible] Auftreten irregulärer Taktbildungen. Für Riemann noch waren z.B. 5/4-Takte keine sinnvollen metrischen Einheiten, obwohl sie aus dem Bereich der ost- und südosteuropäischen Volksmusik immer mehr Eingang fanden in die artifizielle Musik. Sie markieren vielleicht deutlicher als [illegible] den bevorstehenden Zerfall eines so sehr gefestigten Organismus, wie es das Rhythmus-Metrik-System [illegible] der Klassik war. Taktarten wie 5/4 oder 7/4 sind als [illegible] nicht mehr vorstellbar; [illegible] als unregelmäßig zusammengesetzte betrachtet, also aus der Addition ungleicher Größen entstanden. Die konkrete Art der Zusammensetzung (z.B. 5 = 2 + 3 oder 3 + 2) muß aus dem jeweiligen musikalischen Gesamtzusammenhang gefolgert werden.

Beispiel 66

(Peter Tschaikowski, Sinfonie Nr. 6, h-moll, 1. Satz,
Takte 1 - 4, Violoncelli)

2.3.6. Zusammenfassung

Wir wollen die wesentlichsten Punkte der hier [illegible] Rhythmik und Metrik noch einmal zusammenfassen:

Für die sowohl multiplikative als auch divisive Rhythmik wird als entscheidende [illegible] die mögliche Trennung von zeitlichem Gerüst und seiner konkreten Ausfüllung betrachtet.

* Das Prinzip des multiplikativen (und zugleich divisiven) Rhythmus beruht auf der Scheidung von zeitlichem Gerüst und musikalisch-rhythmischer Ausfüllung, wobei sich beide [illegible] bedingen und [illegible]. Im Gegensatz zum additiven Prinzip [illegible] hier nicht an den [illegible]

misch relevanten Zeitgerüst festgehalten ....." [94]
Diese Unterscheidung [illegible], mit Hilfe [illegible] psychologischer Erkenntnisse; sie basieren auf den Kategorien der "leeren" und der "erfüllten" Zeit [95]. Dieses Paar muß [illegible] in solcher Gegenüberstellung zu falschen Schlüssen führen. Freilich ist das Schema der Zeitgliederung, das das Wesen der Taktmetrik ausmachen soll, ohne konkrete Ausfüllung denkbar, aber musikalisch nicht existent. Insofern bleibt es eine idealistische Vorstellung, von einem "leeren" Gerüst der Zeitabsteckung zu sprechen, die die tatsächlichen dialektischen Zusammenhänge beider Seiten außer acht läßt.

Die Rhythmik des historischen Zeitabschnittes ist sowohl multiplikativ als auch divisiv und stellt damit eine qualitativ andere Stufe als alle Rhythmik vorher dar. Mit m u l t i p l i k a t i v wird die Qualität des sich planmäßigen Ordnens und Verbindens von Einzelwerten und Motiven zu jeweils größeren Einheiten beschrieben. Riemann hat dieses Prinzip auf der Basis der von ihm als Grundordnung angenommenen Auftaktigkeit mit Begriffen wie Frage und Antwort belegt. Auf der Seite der Metrik entspricht dieser Ordnung das Verbinden von Takten zu Großtakten oder Taktgruppen, von Taktgruppen zu Halbsätzen und von Halbsätzen zu Sätzen beziehungsweise Perioden. Höchstes Gliederungsmerkmal, das schon wieder in Fragen der Formung und damit der Formenlehre hineinragt, ist die von Riemann als "normatives Grundschema" aufgestellte achttaktige Periode, natürlich mit Möglichkeiten für Elisionen oder Einschübe oder Verlängerungen.
Mit d i v i s i v wird die Teilbarkeit rhythmisch-metrischer Grundgrößen bezeichnet. Dieses Prinzip beruht im Grunde genau so auf dem umgekehrten Weg: Einheit ist die größere [illegible]

die sich aus Motivgruppen und diese wiederum aus Moti[illegible] mensetzt. Auf der Seite der Metrik entspricht dem der [illegible] Teilung einer Periode bis abwärts zur Teilung der [illegible] teile beziehungsweise Zählzeiten und deren [illegible] [illegible] -

Am wirklich voll ausgebauten Taktprinzip wird deutlich, wie [illegible] sinnig die Vorstellung eines leeren Gerüstes ist. [illegible] Gerüst besitzt ohne die latent enthaltene Vorstellung [illegible] schiedlichsten zeitlichen Ausfüllungen überhaupt keine Bedeutung oder Berechtigung. Darüber hinaus kann man der besonderen [illegible] [illegible] Produkt planmäßiger Korrelation nahezu aller musikalischer Elemente [illegible] der Zeitabsteckung, sondern auch und zugleich eine Verbindung [illegible] möglicher Harmonie- und Melodiestufen. Erst in dieser Komplexität erfaßt man den Sinn des Taktprinzips, wie es zur Grundlage einer sowohl multiplikativen als auch divisiven Rhythmik werden konnte.

Die grundsätzliche Bemerkung über das zeitliche Gerüst und seine konkrete Ausfüllung ist vor allem wichtig für das diese Zeit charakterisierende Wechselspiel zwischen Motiv- und Taktordnung. [illegible] [illegible] musikalischen Rhythmik machte. Und in der exakten [illegible] [illegible]

diesem Gebiet. Das Wechselspiel zwischen Motiv- und Taktordnung prägt die Musik dieser Zeit generell, seine grundsätzliche Beschaffenheit ist aber auch entscheidend für die stilistische Abgrenzung von Vorklassik, Klassik und 19. Jahrhundert. Zu einem wirklich dialektischen Verhältnis wurde es bei Haydn, Mozart und Beethoven; sowohl vor als auch nach ihrer Zeit dominierten häufig schematische Beziehungen zwischen beiden Größen, dominierte streckenweise zu einseitig die metrische Grundlage mit ihrem [illegible] zur Einförmigkeit. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts machten sich außerdem starke Tendenzen in der Rhythmik bemerkbar, [illegible] an die Grenze des Möglichen ausweiteten beziehungsweise ihn fast schon in Frage stellten.

Vielfach ist die neue rhythmische Qualität der Klassiker auch als neue Haltung zum Wort, zur menschlichen Sprache generell interpretiert worden [96]. Eine ganze Reihe von Tatsachen dürfte in [illegible] Mozart (siehe Beispiel 59).

7.4. [illegible]

Die Rhythmik und Metrik [illegible] kein derart abgeschlossenes Kapitel darstellen [illegible] vergangener Zeiten; zudem beeinträchtigt Gegenwartsnähe [illegible]

Tatsächlich erschwerend aber kommen hinzu die vorhandene stili-stische Breite, von rhythmischen Sachverhalten nicht unwesent-lich mit geprägt, und die oft nur Anti-Positionen gegen Überkom-menes zu verstehende Suche nach anderen Ordnungsprinzipien. Auch für rhythmische Probleme gilt ansatzweise das, was [illegible] im Zusammenhang mit der Einschätzung neuer klanglicher Erschei-nungen festgestellt hat. Er wirft die Frage auf,

"ob sich eine neue Norm aufbauen läßt auf dem, was in einer vorausgehenden Periode Differenzierung von einer Norm war. Damit ist natürlich gegen die Differenzierung an sich nichts gesagt: sie ist legitim und unter Umständen erstrebenswert. Aber sie hat ihren spezifischen Wert darin, daß sie als Differenzierung er-[illegible] gar als Widerspruch zu ihm, erkennbar bleibt. Mit dem Verlust der Norm geht diese Differenzwirkung auch verloren, und es fragt sich, ob dem [illegible] stündigung genug an absoluter Geltung zuwächst oder auch nur verbleibt, um für den Verlust der Bezüge auf die verschwundene Norm zu entschädigen." [97]

Im Grunde genommen setzt ja die schrittweise Aushöhlung und Ne-[illegible] ein; ab der Jahrhundertwende werden die Grenzen des Prinzips durch Komponisten wie Richard Strauß und Claude Debussy von ver-schiedenen Seiten her deutlich markiert. Die klassische Takt-rhythmik ist für die Komponisten unseres Jahrhunderts sicher der wichtigste Angriffspunkt auf rhythmisch-metrischem Gebiet. Da das Taktprinzip aber in allen musikalischen Elementen verankert ist, müssen wir diesen Angriffspunkt auch als einen sehr kompli-[illegible] einschätzen - die Versuche zur Veränderung betreffen den [illegible]

tur, sie müssen sich nicht unbedingt gleichzeitig und gleichmäßig auf alle Seiten ausdehnen. So fällt zum Beispiel auf, daß große Meister dodekaphoner Kompositionsweise wie Schönberg und zum Teil auch Webern in Fragen des Wechselspiels von Motiv und Takt relativ traditionell verfahren sind, [illegible] trotz des Bruchs auf dem Gebiet der Tonhöhenordnung.

Wir wollen uns im folgenden Abschnitt mit den verschiedenen und verschieden tiefgründigen Veränderungen im rhythmisch-metrischen Bereich befassen; diese können auf der Basis des Taktes [illegible] auftreten, können es aber auch bewußt eliminieren. [illegible]ere Probleme der musikalischen Rhythmik und Metrik werden [illegible]

[illegible].4.1. Differenzierung und Negierung der Taktrhythmik

Den [illegible] im 20. Jahrhundert ist das Bemühen gemeinsam, die normativen [illegible] ganz aufzugeben. Wir wollen diese hier nicht in ihrer Entwicklung verfolgen, sondern darstellen als Phasen stufenweiser Entfernung vom klassischen Taktprinzip, denn vieles davon hat sich gleichzeitig und nebeneinander entwickelt. Auch ist zu bemerken, daß eine ganze Reihe von Komponisten im Laufe ihres Schaffens mehrere Möglichkeiten dieser Art entdeckt und praktiziert haben. An erster Stelle [illegible] gedacht, [illegible] rhythmischen Formulierung noch um die Differenzierung einer früher einmal geltenden [illegible]

lichen der gleichen Notationsweise bedienen, die doch stark von taktrhythmischen Erscheinungen geprägt ist. Daß die Takt-Eins als hervorstechendste Größe des Taktes ihre Bedeutung am stärk- [illegible] notwendigerweise eine schweremäßige Unterscheidung innerhalb des Taktes, meist verbunden mit entsprechenden melodischen Wendungen. Doch die deutlichen Schwereakzente folgen nicht immer im gleichen Abstand, so daß geometrische Gebilde wie in der klassischen Taktrhythmik nicht entstehen können. Äußeres Zeichen dafür ist gelegentlicher oder häufiger Taktwechsel. Entsprechende Beispiele finden sich im Schaffen Orffs (siehe Beispiel 7) und [illegible] Stelle aus "Le sacre du printemps", deren Taktwechsel vom 4/4-Takt zum 6/4-Takt nur unter der Voraussetzung verständlich wird, daß Schwereakzente wirksam sind.

Beispiel 67

([illegible]
Takte 32 - 35, 1. Violinen)

[illegible]

[illegible] sie unmittelbar vor dem schwersten Taktteil ihren Platz haben. Doch Taktwechsel allein ist kein ausreichendes Argument für die Anerkennung von Schwereakzenten; in dem Moment, wo [illegible]

nur noch im rechnerischen; [illegible]
kann der Takt keine [illegible]
winsky ist ein [illegible]
er setzt alle Elemente, die [illegible]
teiligt waren, bewußt im Gegeneinander ein, so daß sie sich ge-
[illegible]
[illegible]
[illegible]
printemps":

<u>Beispiel 68</u>

(Igor Strawinsky, Le sacre du printemps, Anfang, Fagott)

[illegible]
telfigur und Achteltriolierung angedeutet, steht im Mittelpunkt.
[illegible]
Grundform kaum noch geeignet.

[illegible]
so z.B. Paul Hindemiths.

Beispiel 69

(Paul Hindemith, Ludus tonalis, Fuga octava in D, Anfang)

Bei dem zitierten Stück ist eine klare Taktordnung [illegible] vorgegeben, aber bereits die Folge der Themeneinsätze in ihrer metrischen Stellung zeigt, wie frei sich der kompositorische Rhythmus dazu verhält.

Wie schon für das 19. Jahrhundert festgestellt, kommen auch für das 20. Jahrhundert entscheidende Anregungen und [illegible]lungen auf rhythmisch-metrischem Sektor durch das [illegible] Bekanntwerden von Volksmusik aus Süd- und Südosteuropa [illegible] außereuropäischen Ländern zustande. Verschiedene Komponisten haben solche Anregungen in ihr Schaffen direkt einbezogen wie auch [illegible] beruhen. Sehr intensiv hat sich z.B. Béla Bartók mit Volksmusik auseinandergesetzt; seine Werke sind – gerade was die rhythmi[illegible] durchdrungen. Man denke dazu nur an die zahlreichen Beispiele mit unregelmäßig zusammengesetzten Taktarten wie 3 + 2 + [illegible] oder 2 + 2 + 2 + 2 [illegible]

Beispiel 70

(Béla Bartók, [illegible]
Rhythmus 1, Takte 4 – 6)

Der Taktbegriff, wie er aus der historischen Entwicklung [illegible] dene Geltung; der Taktstrich teilt metrische Gebilde ab, die aber nicht aus multiplikativ-divisiver Ordnung entstanden sind, sondern sich additiv aneinanderreihen. Wenn derartige [illegible] größere Zusammenfassungen im Sinne von Perioden bilden, [illegible]

schen additiver und multiplikativer Ordnung vor uns.

In anderer und sehr differenzierter Weise traten bald Jazz rhythmische Besonderheiten der Volksmusik [illegible] mit den Gesellschaftstänzen in Berührung. Das Beat-Prinzip, wie es dem [illegible] der amerikanischen Neger ursprünglich zugrunde lag, hatte mit [illegible] Vorstellungen rhythmisch-metrischer Organisation nichts [illegible]. Der taktisch orientierte Jazz begann erst in der Epoche, wo sich die Weißen seiner bemächtigten; das Ergebnis waren dann die die Notation prägenden Synkopen, Punktierungen und Überbindungen und der "swingende" 4/4-Takt. Erst auf der Basis des vorauszusetzenden metrischen Schemas mit seiner Gewichts- und Betonungsordnung können wir also von Betonungsverschiebungen oder Nebenbetonungen auf den Zählzeiten Zwei und Vier sprechen. Diese Frage ist deshalb für unser Jahrhundert von so großer Bedeutung, weil sie in ähnlicher Weise zutrifft für die Entwicklung der Tanzmusik. Auch hier ist anzunehmen, daß in einigen Fällen den Ursprungstänzen [illegible] ist. Die Mehrzahl der Standard- und Modetänze allerdings dürfte eine solche Trennung nicht mehr kennen, sondern ist wie von Anfang an auf taktischer Basis entstanden zu denken. Einige rhythmisch-metrische Grundschemata von Tänzen des 20. Jahrhunderts sollen das differenzierte Wechselspiel von Taktmetrik und [illegible]

Beispiel 71

([illegible] und Calypso)

[illegible]

[illegible] Art und Weise vor [illegible]

[illegible]

[illegible] cher erhielt, ist in [illegible]

[illegible] gehend von der [illegible]
[illegible] oft intensiviert, ist die [illegible]
[illegible] zeß derart zu gestalten, [illegible]
[illegible] truktur zu unterliegen hat. [illegible]
[illegible] h mathematischen Gesichtspunkten auf, [illegible]
[illegible] Reihen oder der [illegible], so ist [illegible]
[illegible] Produkt der Willkür oder des Zufalls mehr. [illegible]
[illegible], auf höherer Ebene stehende Symmetrien, [illegible]
[illegible] neidungen von metrischer Serie mit [illegible]
[illegible] iante Reprisen u.s.w." [100]

[illegible] nennt selbst als Möglichkeiten [illegible]
[illegible] nsreihen, [illegible]
[illegible] folgende Beispiel verdeutlicht, was [illegible]
[illegible] ist. Die einzelnen metrischen [illegible]
[illegible]: zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht, [illegible]
[illegible]; danach bewegt sich die Reihe [illegible]
[illegible] bis zu zwei [illegible]

[illegible]

[illegible], Nr. 1 aus "Ornamente [illegible]"
(Anfang)

[illegible]
[illegible] sich aus den [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] zu diesem [illegible]

[illegible]

bedingen zu übersehen[illegible]. [illegible]

[illegible] wiederholten [illegible]

und [illegible] Wiederholung [illegible]

[illegible] Kennzeichnung derartige [illegible]

(Rudolf [illegible], Nr. [illegible]

Das Verfahren der variablen Metrik, von [illegible]

[illegible]

[illegible] endbar sei, hat sich gerade in der [illegible]

[illegible] rinkt erwiesen. Die Zahl der [illegible]

[illegible]

[illegible] Konsequente [illegible]

[illegible] Die [illegible] einer [illegible]

[illegible]

[illegible] Stück, an das die [illegible]

[illegible] auf das Klavierstück [illegible]

[illegible] Weseiden aus dem [illegible]

[illegible] ragen der [illegible]

[illegible] 10) [illegible]

[illegible]

des ein[illegible] [illegible] der [illegible] [illegible]sen. D[illegible] [illegible] zu einer [illegible] [illegible]nisation [illegible] reich der Dauern ist in der Schaffung einer der [illegible] vergleichbaren zwölffachen Stufung zu sehen. Mathematischer An- satz dafür war ein angenommener kleinster Wert und seine Multi- plikation [illegible] 2 bis 12 [illegible] z.B. eine Reihe von Dauern s ein wie:

Beispiel 74

Stockhausen weist zu Recht darauf hin, [illegible] von Dauern nicht deren Differenz, [illegible] Verhältnis ent- scheidend ist. Die oben [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] also [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Beispiel 75 a

(Olivier [illegible], [illegible] de valeurs [illegible] [illegible])

Im [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] aufgeführt; die erste [illegible] [illegible] die [illegible] die Mittelstimme, die dritte die Unterstimme.

Beispiel 75 b

(Olivier [illegible], [illegible] [illegible] [illegible])

Ein zweiter [illegible] [illegible] könnte der mit einem [illegible] [illegible]

durch die Zahlen 2 bis 12 sein. Die [illegible] erzielten [illegible] entsprechen nur zum Teil unseren gebräuchlichen [illegible] hältnissen, teilweise sind sie [illegible]. Entscheidender für die serielle [illegible] wurden [illegible] tistische Überlegungen, bei denen nicht mehr die [illegible] ern im Mittelpunkt stehen, sondern Parameter von [illegible] pen. Bei der Dauernorganisation führt das zu Festlegungen [illegible] [illegible] [illegible] durch [illegible] von mehreren [illegible] [illegible]

Beispiel [illegible]

(Henri Pousseur, "Quintette à la Mémoire d'Anton Webern" für Klarinette, Baßklarinette, Pianoforte, Violine und Violoncello, Takt [illegible])

[illegible] [illegible] [illegible] Sollte man eine der chromatischen Leiter ent[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sec) die Folge:

o = 60 / o = 63,6 / o = 67,4 / o = [illegible] /
o = [illegible] / o = 80,1 / o = 84,9 / o = [illegible] /
o = [illegible] / o = 100,9 / o = 106,9 / o = 113,3 /
o = [illegible]

[illegible]

[illegible]

überhaupt nur noch als Annäherungswerte verstanden werden. So verwundert es im Grunde nicht, daß die [illegible] mehr oder weniger stark bereits auf dieser Stufe der Notenaufzeichnung dem Zufälligen Tore öffnen, indem der Interpret bewußt [illegible]te Freiheiten erhält. Die Entwicklung erreicht hier den Punkt, wo das total Determinierte dem total Indeterminierten ähnlich wird.

Für die Aleatorik sind keine grundsätzlich anderen Merkmale zu beschreiben als für die serielle Musik. Der Rhythmus nimmt Anteil am mehr oder weniger gesteuerten Zufall bei der Formierung der Elemente. Die einzelnen Abschnitte innerhalb von Stücken wie der 3. Klaviersonate von Pierre Boulez oder dem Klavierstück XI von Karlheinz Stockhausen sind insbesondere charaktermäßig voneinander unterschieden, so daß ihre verschiedenartige Aufeinanderfolge spezifische Übergänge schafft. An der charaktermäßigen Kennzeichnung der Bausteine haben der Rhythmus und vor allem das Tempo hervorragenden Anteil.

Derartige Entwicklungen zeigen bereits deutlich, daß die reihenmäßige Organisation der musikalischen Parameter eine für die Musik der jüngsten Vergangenheit zwar wesentliche, aber nicht die allein mögliche Organisationsform war und sein konnte. Die Komponisten der Gegenwart bedienen sich mehr vieler unterschiedlicher Varianten in der Materialausformung und -anordnung. In Partituren wechseln häufig Abschnitte mit exakter rhythmisch-metrischer Festlegung mit solchen mit relativ variablen Möglichkeiten. Stockhausen hat in seiner schon erwähnten Schrift "... wie die Zeit vergeht ..." mit dem Hinweis auf Formen von Gruppenfeldern, die z.B. durch die Atemlänge bestimmt sein können, sicher eine nicht unwichtige Erscheinung rhythmischer Gestal-

nung [illegible] Anzahl [illegible] ern, nicht aber ihr konkreter Zeitwert fixiert sind, [illegible] das Bild zeitgenössischer Musik sehr häufig.

2.5. Ametrische Rhythmen

Die Gruppe von rhythmischen Erscheinungen, die hier als ametrische Rhythmen zusammengefaßt werden sollen, zeichnet sich durch unterschiedlichste qualitative Besonderheiten aus; gemeinsam ist diesen Rhythmen – im Sinne unserer Definition von Metrum – das Fehlen von Tondauergruppenbildung sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Orientierung. Solche rhythmischen Gebilde begegnen uns in europäischer Musik nur in geringem Maße, aber es geht nicht an, sie mit Spezifika außereuropäischer Musik, insbesondere [illegible] generell [illegible], denn diese kennt über große Strecken metrische Organisationsformen. Für uns wesentlich sind also Rhythmen, die sich entweder als irrational ergeben oder aber in ihrer Rationalität zwischen [illegible] lassen.

[illegible] tet, die [illegible] [illegible] [illegible] Notenschriftsystem zu erfassen. In einer ganzen Reihe von Fällen [illegible] Bewegungsgestalt [illegible]. Als Beispiel [illegible] Schmelzer [illegible] Charakteristik wird am [illegible] in der folgenden Form [illegible]

Beispiel 77

(Trommelrhythmus eines Duala-Negers. Zitiert nach:
Marius Schneider, Prolegomena zu einer Theorie des musikalischen Rhythmus.
In: Kongreßbericht Köln 1958, S. 272)

Die vorliegende Notationsweise macht deutlich, daß ein rechnerisch [illegible] oder in einem Wechsel beider metrischer Größen nicht die Garantie für ein wirkliches Bewußtwerden der rhythmischen Besonderheiten bieten kann. [illegible] typischen [illegible], [illegible] auch die Verkürzungen jedes sechsten Wertes - immer vor einem akzentuierten Wert - bekommen ihren eigenen Platz.

Das hier zitierte Beispiel war zunächst ein Fall für reine instrumentale Rhythmik, wenn auch strenge Trennungen sicher nicht möglich sind, zumal [illegible] gleitung zu Gesang und Tanz fungieren. Die Rhythmik tatsächlich vokaler Beispiele ist immer mit Ordnungsprinzipien des Textes verbunden. [illegible] verhältnissen im rationalen Sinne, sondern häufig zu irrationalen Bildungen. Wirkliche auf Rationalität beruhende Tondauerbeziehungen [illegible]. Solche Verhältnisse [illegible] trotz [illegible] vertikalen [illegible] vielmehr [illegible] Rhythmik.

Beispiel 78

([illegible]
[illegible])

Von unseren europäischen Verständnis aus sind derartige funktionale oder differenzierte rhythmische Erscheinungen [illegible] abgewertet worden; lange Zeit stand man ihnen [illegible] los gegenüber. Ein umfassenderer Überblick [illegible] heute dazu, manche Feststellung darüber zu korrigieren und zu erneuern. Das gilt ganz besonders für das Auftreten von Rhythmen [illegible] sind. Als Beispiel dafür kann der Jazz mit seinen Ursprüngen im Volksmusizieren der amerikanischen Neger dienen, die ganz eindeutig auf Wurzeln afrikanischer Volksmusik zurückzuführen sind. Ernst Ludwig Waeltner hat nachgewiesen, daß die Besonderheiten des dem Jazz zugrunde liegenden Beat-Prinzips (beat, off-beat und swing) aus unseren taktmetrischen Grundlagen nicht ableitbar sind, wenn sich beide in der weiteren Entwicklung auch gegenseitig durchdrungen haben. Ursprünglich an der zeitlichen Ordnung ist ein durchgehender Grundschlag, der "beat" genannt wird. Dieser Grundschlag ist stets real oder ideell vorhanden, gleichgültig also, ob er durch einen konkreten Schlag verdeutlicht wird oder nicht. In einer graphischen Verdeutlichung würde das zu einer durchlaufenden Punktreihe führen, der tatsächliche rhythmische Ereignisse [illegible] sichtbar an der Verteilung von Trommelschlägen auf eine größere und eine kleinere Trommel; die Schläge können "on the beat" (auf den Grundschlag) oder "off-beat" (als freier Schlag) auftreten.[102]

Kleinere Trommel, hoch:

Größere Trommel, tief:

Schematische Punktreihe des "beat":

[illegible] fol-gert Waeltner:

Dies bedeutet, daß im 'beat'-Musizieren nicht - wie für uns - der eine Punkt entscheidend ist, auf den ein [illegible] nicht, sondern, daß gleichsam um den Punkt herum ein [illegible] gegeben ist, in der ein Schlag - von uns aus gesehen - [illegible] fal-len kann und trotzdem als zu dem Punkt gehörig [illegible], ja in Wirklichkeit diesen Punkt repräsentiert. [illegible] [illegible] haben eine minimale Zeitspanne in [illegible], in die ein Schlag [illegible] fallen kann und doch als im gleichen [illegible]-stand eintretend zu werten ist." 103

In dieser Beschreibung [illegible] [illegible] [illegible] minimale Zeitspanne, [illegible] [illegible] wird, [illegible] ange-sehen werden.

3. Pädagogische Überlegungen zu einer Theorie des musikalischen Rhythmus

In der Einleitung zu dieser Arbeit hatten wir festgestellt, daß die Zahl der wissenschaftlichen Untersuchungen zum Gegenstand musikalischer Rhythmus im Verhältnis zu denen, die über andere musikalische Elemente handeln, recht gering ist. Für den Lehrbuchbereich hatten wir diese Aussage noch besonders unterstrichen. Dies bedeutet, daß Versuche bisher zur pädagogischen Aufbereitung des Stoffes relativ voraussetzungslos ansetzen müssen. Es gibt selbstverständlich eine kleine Zahl von Standardwerken, deren Auswertung und Aneignung nicht außer acht gelassen werden darf; wir werden in dem Sinne auf die nach unserer Meinung wichtigsten Lehrwerke kurz eingehen.
Pädagogische Überlegungen sind für eine Theorie des musikalischen Rhythmus von großer Bedeutung. Im traditionellen Verständnis von Musiktheorie als Handwerkslehre gehörte die Aufbereitung des zu erarbeitenden Gegenstandes sich gerade nach pädagogischen Grundsätzen von jeher selbstverständlich dazu. Gleiches gilt aber auch für eine Theorie der Musik im erweiterten Sinne, denn sowohl aus ihren allgemein-theoretischen als auch ihren historischen und systematischen Grundlagen lassen sich pädagogische Konsequenzen ableiten, die insbesondere für die Erarbeitung von Lehrbüchern wichtig sind. Wir wollen auf derartige Konsequenzen abschließend hinweisen.

3.1. Positionen von vorliegenden Lehrwerken

An der Spitze der Lehrbücher, die unbedingt bei einer Auswertung herangezogen werden müssen, steht auch heute noch Hugo Riemanns "System der musikalischen Rhythmik und Metrik" [104]. Es eröffnet

im Grunde genommen erst die Reihe wirklicher Lehrwerke; die meisten Abhandlungen vor ihm enthielten nur partiell Aussagen zur Rhythmik und Metrik.

Riemann hat eine Reihe von Büchern geschrieben, die Lehrbuchcharakter tragen; über viele Jahre seines Lebens hinweg beschäftigte er sich mit musiktheoretischen Fragen und publizierte seine Ergebnisse. Seine Darstellung von musikalischer Rhythmik und Metrik steht den Schriften über Harmonik in keiner Weise nach, sie dürfte im Verhältnis zu diesen im Laufe der Zeit sogar noch an Bedeutung gewonnen haben.

Einschätzungen von Riemanns musiktheoretischen Arbeiten gehen auch heute noch häufig einseitig von den berühmten dogmatischen Zügen seiner Theorien oder solchen, die zumindest dogmatisch erscheinen. Auf dem Gebiet der Rhythmik und Metrik wird meist vor allem das Prinzip der Auftaktigkeit und die regelmäßige Organisation bis zur achttaktigen Periode genannt. Tatsächlich ist die Gefahr dogmatischer Züge nicht zu verkennen, insbesondere bei einer uneingeschränkten Anwendung des Auftaktprinzips oder des Modells der Achttaktigkeit. Riemann selbst entnimmt die Beispiele für seine Darlegungen nahezu ausschließlich der Musik der Wiener Klassik und in einigen Fällen der Musik des 19. Jahrhunderts (z.B. Schumann, Chopin, Brahms); an der Spitze der vertretenen Komponisten aber steht eindeutig Beethoven. Damit wird die historische Zuordnung dieser Konzeptionen deutlich; eine Übertragung auf andere stilistische Bereiche kann nur mit größter Vorsicht vorgenommen werden und ist in manchen Fällen sogar unmöglich. Diese Einsicht muß bei der Verwendung derartiger Ergebnisse vorausgesetzt werden.

Die Vorzüge der Riemannschen Rhythmik und Metrik sind hauptsäch-

lich in folgenden Punkten zu sehen:

- Riemanns Streben nach Systematisierung, sein Versuch, einen eindeutig umrissenen Gegenstand wie den von Rhythmus und Metrum in der Musik unter dem Blickwinkel des Systematischen zu sehen, erweist sich als notwendig und nützlich. Gewiß weisen derartige Systematisierungen zumeist auf - allerdings notwendige - Einschränkungen im Historischen, die darin bestehen können, entweder nur eine historische Erscheinung herauszugreifen oder aber die tatsächliche Vielfalt nicht vollständig zu berücksichtigen. Riemann ging den ersten Weg, ohne sich dieser Eingrenzung jedoch selbst voll bewußt zu sein und sie auch genügend klar auszusprechen. Da systematische Darstellungen für pädagogische Zwecke unerläßlich sind, ist gerade Riemanns Versuch von großer Bedeutung.

- Riemanns Modell der Systematisierung beruht sowohl auf der Möglichkeit der inneren Differenzierung als auch auf der Möglichkeit von Zusammenfassungen zu größeren Einheiten. Diese Zweiseitigkeit ist für rhythmisch-metrische Betrachtungen sehr charakteristisch, weil Detailgliederung wie auch unterschiedlichste Zusammenfassungsweisen zum Wesen von Rhythmus und Metrum in der Musik gehören. Wenn Riemann in der ersten [illegible] mehr den Rhythmus, in der zweiten mehr das Metrum gesehen hat, [illegible] er die Gültigkeit des Lehrinhalts über [illegible].

- Von entscheidender Wichtigkeit ist die [illegible] der Riemannschen Rhythmuslehre auf den Motivbegriff.[105] Durch diese Definition des Motivs als bewegungsmäßige Einheit, also als durch Ordnungsprinzipien von Zeitdauerverhältnissen [illegible], erweist sich der Motivbegriff als wichtiger [illegible] Terminus, der einerseits genügend Prägnanz [illegible]

Beschreibung rhythmischer Sachverhalte [illegible] weit ist, um gerade die Einheit der qualitativen [illegible] zum Ausdruck zu bringen. Die große Zahl der in den [illegible] II (Schlichte Unterteilung und schlichte Zusammenziehung, Konfliktbildungen der Unterteilung und Zusammenziehung) [illegible] von motivischen Möglichkeiten [illegible] als [illegible] net werden.

– Überhaupt [illegible] gehoben werden; solcherart systematische Darstellungen bleiben ohne sie nur von beschränktem Wert.

Bei einer Auswertung der Riemannschen Schrift dürfen aber die problematischen oder fragwürdigen Ansätze nicht außer acht bleiben. So empfinden wir heute die Einschränkung im Kapitel Metrik auf die Taktmetrik als ernsten Mangel. Die Möglichkeiten der [illegible]proportion werden nicht einmal erwähnt, obwohl sie große historische Bedeutung besessen haben und in der [illegible] ganz vergessen worden sind. Natürlich hat das [illegible] gewählten historischen Ansatz bei Riemann, jede neue [illegible]sche Schrift der Gegenwart aber auf diesen Mangel [illegible] helfen.

In gleichem Maße gilt das [illegible] achttaktige Periode, die [illegible] bei Riemann [illegible] grundsätzlich auf deren Bestätigung hin angelegt, obwohl eine ganze Reihe von Beispielen sich zu deren Bestätigung [illegible] nicht eignet. Daß die achttaktige Periode für Riemann zum [illegible] normativen Grundschema werden konnte, hängt zusammen mit einer dogmatischen Ausweitung des an sich richtigen Auftaktprinzips auf die ganze Periode und die daraus folgende [illegible] von Gewichtsstufen im Rahmen der Achttaktigkeit. Freilich gibt [illegible]

Vielzahl musikalischer Sachverhalte, die damit ausreichend beschreibbar ist – man denke nur etwa an den großen Bereich des deutschen Volksliedes –, aber die alleinige Möglichkeit musikalischer Ordnung stellt sie nicht dar. Ansätze mit einem Takt höherer Gewichtung sind insbesondere in Beispielen der Instrumentalmusik auch gerade Mozarts oder Beethovens keine Seltenheit, wie der siebentaktige Anfang der Ouvertüre zu "Die Hochzeit des Figaro" beweist; seine metrische Struktur von 1 + 2 + 4 Takten ist nicht identisch mit einem Beginn auf dem Takt 2 der Riemannschen achttaktigen Periode und deshalb durch diese auch nicht genau erfaßbar. Eine strikte Trennung zwischen [illegible] Abwandlungen des achttaktigen Modells und anderen Gliederungsprinzipien muß deshalb gefordert werden.

Obwohl die durchgehende Verbindung von Rhythmus und Phrasierung zunächst als vorteilhaft erscheint, ist sie in der Form Riemanns nicht ohne Probleme. Riemann lieferte mit seiner Darstellung rhythmischer Spezifika den Nachweis, daß sie untrennbar mit anderen musikalischen Elementen verbunden sind, jedoch ist [illegible] der Phrasierung, ihre Abhängigkeit vom Auftaktsprinzip und der daraus folgende Einfluß auf Fragen der Motivabgrenzung [illegible] nicht überzeugend. Riemanns Phrasierungsausgaben vor allem verschiedener Beethovenscher Werke sind zu Recht einiger Kritik begegnet. Derart falsch interpretierte Beispiele enthält auch sein "System der musikalischen Rhythmik und Metrik"; das folgende soll dies belegen und erklären, daß die Einzeichnungen weder den motivischen noch den phrasierungsmäßigen Sachverhalt treffen.

Beispiel 79

(Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier op. 7, 1. Satz,
Takte 1 - 8 . Zitiert nach:
Hugo Riemann, a.a.O., S. 126)

[illegible]

Zwei Jahre vor Riemanns Tod erschien die "Musikalische Rhythmik und Metrik" von Theodor Wiehmayer [106], ein Buch, das die Verwandtschaft mit Riemannschen Ideen nicht leugnen kann, in manchen Punkten aber wie die Schrift eines Antipoden wirkt. Wiehmayers Ausgangspunkt ist die Zusammengehörigkeit der Poesie und der Musik in rhythmisch-metrischen Fragen, ihr gemeinsamer Ursprung; darin stützt er sich auf Westphal [107]. Dieser Ausgangspunkt demonstriert vor allem das Gegensätzliche zwischen Wiehmayer und Riemann, denn Riemanns Ansatz war gerade die Selbständigkeit des musikalischen Rhythmus. Wie sich Wiehmayer die Gemeinsamkeiten vorstellt, verdeutlicht er am Beginn der ersten Beethovenschen Klaviersonate.

Beispiel 80

(Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier op. 2, Nr. 1, 1. Satz, Anfang, Allegro;
Theodor Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, a.a.O., S. 2)

zu deren Ausführung man deutlich von Eins bis Vier zählen soll, um das rhythmische Leben, den rhythmischen Pulsschlag der Tonreihe zu veranschaulichen. Zum Vergleich soll man dann bei gleichzeitigem viermaligem Aufklopfen die Verszeile

1 2 3 4
"Ich komme vom Gebirge her"

rezitieren, um die gleichen rhythmischen Verhältnisse, den gleichen rhythmischen Pulsschlag wiederzufinden.

In diesen Bemerkungen steckt ein entscheidender Widerspruch, der mit terminologischer Unklarheit zu tun hat. Wiehmayer unterscheidet Rhythmik und Metrik anhand ihrer Beziehungen zur normalen Pulsgeschwindigkeit, die für ihn als mittlerer Zeitwert das Grundmaß, die rhythmische Zeiteinheit darstellt.

"Die Zerlegung in kleinere Zeitwerte führt in den Bereich der Rhythmik, als der Lehre von den verschiedenen Dauer der Tongebungen. Die Zusammenfassung zu Gruppen führt uns dagegen auf das Gebiet der Metrik, der Lehre von den Symmetrien, von der Gegenüberstellung gleichartiger Abschnitte. Das rhythmische Grundmaß bildet also die wichtige Grenzscheide zwischen beiden Gebieten." 108

Die hier zitierten Bestimmungen der Begriffe Rhythmik und Metrik unterscheiden sich von denen Riemanns trotz etwas anderen Vorgehens kaum, ihre Anwendung aber im Zusammenhang mit dem Beethoven-Beispiel ist nicht einwandfrei. Wir wollen die Bedeutung eines solchen konstanten Tondauerwertes keineswegs herabzusetzen, da er sowohl für die Rhythmik als auch für die Metrik im Sinne eines Ordnungselementes wichtig ist, aber die bei Wiehmayer stillschweigend angenommene Gleichsetzung von organischem Leben und rhythmischem Pulsschlag muß zu einer falschen Interpretation führen. Auf der Ebene dieses vorgestellten Pulsschlages mag es tatsächlich Gemeinsamkeiten zwischen dem musikalischen Beispiel und dem Versmittel geben, auf der Ebene des Rhythmus gibt es dagegen keinerlei Gemeinsamkeiten.

Wiehmayer schickt seinen Überlegungen zu den musikalischen Zeitverhalten einen Abriß der Verslehre voraus und geht dann von diesem über zur Darstellung der musikalischen Versfüße; der Begriff musikalischer Versfuß wird später durch den von [illegible] entlehnten Begriff Klangfuß ersetzt. Gerade dieses Kapitel kann als Beweis dienen, wie solchermaßen [illegible] zwischen Poesie und Musik der musikalischen Spezifik im rhythmisch-metrischen Bereich überhaupt nicht gerecht werden kann. Man analysiere unter diesem Gesichtspunkt nur einmal die "vollständige Liste der für die musikalischen Rhythmen in Betracht kommenden Versfüße" 109

und vergleiche sie mit der wirklichen musikalisch-rhythmischen Vielfalt. Auch hier wirkt sich die nie sauber vorgenommene Trennung zwischen Rhythmik und Metrik sehr nachteilig aus.

Ähnliches ließe sich von anderen Sachverhalten sagen, die Wiehmayer beschreibt, z.B. wenn er den Phrasenbegriff für metrische Erscheinungen einsetzt und die sich gerade darin kreuzende Vielfältigkeit außer acht läßt. Hingewiesen werden soll noch auf die Ableitung des Motivbegriffs, weil sie deutlich macht, wie weit diese hinter Riemannschen Erkenntnissen zurückbleibt. Wiehmayer sieht den Ursprung des Motivs in den Klangfußformen, ja er geht sogar noch weiter und behauptet, alle aufgeführten Klangfußarten seien Grundrhythmen und deshalb ohne weiteres auch als musikalische Motive zu verwenden. So kommt es ganz folgerichtig zur Unterscheidung von jambischen und trochäischen Motiven und damit fast zur Gleichsetzung von Klangfuß und Motiv. Der Grund für die sich dahinter verbergende Ungenauigkeit muß in der vorbehaltlosen Gleichschaltung der Ordnungsprinzipien "lang - kurz" und "betont - unbetont" gesehen werden; auch diese Annahme Wiehmayers stimmt mit der musikalischen Praxis nicht überein.

Das Buch hat zweifellos eine ganze Reihe von Vorzügen aufzuweisen. Das gilt auf alle Fälle für die Auftaktfrage, die von Riemann so apodiktisch formuliert worden war. Wiehmayer sieht zwar im jambischen Motiv die "Keimzelle allen musikalischen Lebens", läßt aber daneben das trochäische Motiv als bedeutsam gelten und möchte seine künstlerische Berechtigung nicht in Frage gestellt wissen. Auch die pädagogische Aufbereitung des gesamten Stoffes, so sehr sie vielleicht von Riemann angeregt worden sein mag, muß positiv hervorgehoben werden. In der Liste der [illegible]

Riemann auf.

Doch diese Vorzüge wiegen im wesentlichen die Hauptmängel nicht auf. Die schon oft erwähnte Parallelität zwischen Poesie und Musik im rhythmischen Bereich geht ebenso wie akzentuierende Anschauungen zum musikalischen Rhythmus. Sie kann bis zum gewissen Grade Lösungen stützen über Erscheinungen des Versbaus; weitgehend ungeeignet bleibt sie aber Erscheinungen der Instrumentalmusik gegenüber, obwohl Wiehmayer die größte Zahl seiner Beispiele gerade aus diesem Sektor bezieht. So ist es kaum verwunderlich, daß die Riemannschen Schematismen über Rhythmus und Metrum der Musik trotz ihrer Einseitigkeiten bis heute eine größere Rolle spielen als die von Wiehmayer.

Diese Riemann-Tradition verkörpert in jüngster Vergangenheit eine Schrift von Peter Benary mit dem Titel "Rhythmik und Metrik" [110]. Das Buch ist in erster Linie für den Musiker gedacht, erfüllt aber nicht umfassende wissenschaftliche Ansprüche. Die Riemann-Nachfolge spürt man vor allem in der Auswahl des historischen Materials und damit verbunden in der Bestimmung der Begriffe Rhythmus und Metrum. Das führt beim Metrum etwa zur bekannten Einschränkung auf Schwerpunktsverhältnisse im Rahmen von Takt-, Taktgruppen- und Periodenordnung.

Interessant und nützlich ist die Breite der Untersuchungsfelder, mit der sich Benary schließlich den Definitionsfragen nähert; es werden Erscheinungen erörtert wie Atem, Spannung, Artikulation, Phrasierung und Deklamation, die zweifellos im Zusammenhang mit rhythmisch-metrischen Erscheinungen zu sehen sind. Zum Weiterdenken regt auch die klare Trennung zwischen zeitlichem Element und Gewichtselement, weil hiermit ein Beitrag geleistet wird zur Überwindung des auf unterschiedlichen Betonungsstufen

beruhenden Taktbegriffs.

Eine wichtige Station für die Literatur zu Rhythmus und Metrum in der Musik stellt Friedrich Neumanns zweibändige Lehre vom musikalischen Rhythmus "Die Zeitgestalt" dar [111]. Sie ist Ausdruck dafür, daß sich auch Musikwissenschaftler mit philosophischen und psychologischen Erkenntnissen insbesondere der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts auseinandergesetzt haben und versuchen, derartige Erkenntnisse auf ihren unmittelbaren Gegenstand anzuwenden. Im philosophischen Bereich ist er sehr stark Goethes "Farbenlehre" verbunden, läßt aber auch deutliche Beziehungen zu Hegel und zu Nicolai Hartmann erkennen; im psychologischen Bereich fußt er auf Erfahrungen der Gestaltpsychologie und der Ganzheitslehre. Nicht zu verkennen ist darüber hinaus der Einfluß der musiktheoretischen Schriften Heinrich Schenkers, dessen nur in Ansätzen entwickelte Gedanken zur Rhythmik hervorgehoben werden.

Neumann setzt seinen Kapiteln über Metrik und Rhythmik einen Teil zum Zeitphänomen voran, der sich in erster Linie mit einer philosophisch-psychologischen Begründung des musikalischen Rhythmus befaßt. Für eine Rhythmustheorie werden hier eine Menge wichtiger Feststellungen getroffen, insbesondere über das Verhältnis von Zeit und Musik. Mechanistisch bleibt aber die vorgenommene Trennung zwischen Qualität und Quantität der Zeit, die Neumann zu der schon einmal zitierten Begriffsbestimmung von Rhythmus und Metrum führt - Metrum als Ausdruck der Quantität, beruhend auf der Fähigkeit zum Zeitvergleich, Rhythmus als Ausdruck zeitlicher Qualität, beruhend auf der Zeitgestalt. Damit ergibt sich als Wesen der Metrik das Vervielfältigen einer Teilzeit, als Wesen der Rhythmik das Ausgliedern einer Ganzheit zur

Mannigfaltigkeit ihrer Glieder. Nach unserer Meinung wird ihre Auffassung der historischen Vielfalt auf dem Gebiete der Metrik, die doch nicht nur in quantitativen Aspekten wie dem Maßaspekt zu sehen ist, überhaupt nicht gerecht; andererseits ist Rhythmus ohne Maßaspekt, ohne quantitative Seite undenkbar.
Neumanns Rhythmusauffassung ist aber auch noch in anderer Hinsicht kritikwürdig. Während in der Regel der Rhythmusbegriff kleinsten und kleineren musikalisch-zeitlichen Sachverhalten vorbehalten bleibt, grenzt Neumann ihn grundsätzlich zunächst überhaupt nicht ein; unter dem Vorzeichen des Ausgliederns von Gestalten kann er sogar Grundlage für beträchtlich umfangreiche zeitliche Gestalten sein. Auf diese Art und Weise bemüht sich, rhythmische und metrische Erscheinungen umfänglich zu berücksichtigen, werden schließlich auch die Grenzen zur Formenlehre verwischt. Das soll das natürlich nicht heißen, daß Beziehungen zwischen den eben genannten Bereichen nicht bestünden, aber solche Beziehungen werden nur bei klarer Grenzziehung fruchtbar. Erkenntnisse im Bereich einer "Großrhythmik", wie sie Neumann zum Teil formuliert, sind dafür durchaus nutzbringend.
Die historische Orientierung der Neumannschen Rhythmuslehre steht in der Riemann-Tradition; auch ihm gelingt es nicht, einen Bezug zu musikalischen Erscheinungen der Gegenwart herzustellen. Man kann sich sogar des Eindrucks nicht erwehren, daß ihm diese Rückbesinnung fast zur Ideologie wird, wenn er sie mit der Tradition motiviert.
Sehr nützlich für eine Rhythmuslehre sind Neumanns Bemerkungen zum Zusammenhang der anderen musikalischen Elemente mit dem musikalischen Rhythmus, vor allem der Zusammenhang des Rhythmus mit der Harmonik. Wir sind allerdings der Meinung, [illegible]

Reihe dieser Bemerkungen viel eher zum engeren Gegenstand der musikalischen Metrik gehört; das betrifft insbesondere die Beziehungen von Takt und Harmonik.

Nicht unerwähnt bleiben darf die sehr umfassende Beispielsammlung in einem eigenen Beispielband. Was Neumann hier an musikalischen Fakten zusammengetragen hat, muß vorbildlich genannt werden. Die Auswertung gerade in Richtung der genannten Zusammenhänge zwischen den musikalischen Elementen ist besonders [illegible] nenswert.

Zusammenfassend soll noch einmal auf den philosophischen Anspruch des Werkes hingewiesen werden, weil er Grundlage der wichtigsten Ergebnisse ist. Vorhin wurde schon der Bezug angesprochen, der sowohl zu Hegel als auch zu [illegible] besteht. Dieser Bezug schließt dialektische Fragestellung in methodischen Fragen durchaus nicht aus, aber die philosophische Position ist grundlegend idealistisch. Neumann demonstriert das selbst sehr anschaulich im Vorwort seines Buches, wo er zur Frage der "neuen Form", die der heutigen Musik eigen sein soll, Stellung nimmt. Dort heißt es:

"Was not tut ist nämlich nicht ein neues Formschema, etwa A B C A D A o.ä. Jedes solche Schema, mag es lauten wie immer, steht nämlich auf dem Boden eines bestimmten Formbegriffes insofern, als es voraussetzt, daß das Wesentliche der Form überhaupt in ein derartiges Schema eingeht, und kommt somit über diesen Formbegriff nicht hinaus. Um hier ins Freie zu kommen, muß [illegible] zuerst ein neuer Begriff vom Wesen der Form überhaupt gefaßt werden ....." [112]

Diese hier sich andeutende Dialektik der Begriffe, die Konzentration auf den neuen Begriff ist eindeutig idealistischer Natur und muß letzten Endes sich als ungeeignet erweisen für die Begründung des Zusammenhanges von Zeit und Musik, von der [illegible]

mann ausgeht.

In unserer Übersicht über Lehrbücher zum musikalischen Rhythmus fehlen notwendigerweise alle die Schriften, die sich an Komponisten oder der [illegible] zuwenden und im Rahmen ihrer Anregungen zu musikalisch-[illegible] Gebrauch [illegible] machen. Auf ein Beispiel allerdings soll abschließend hingewiesen werden, weil davon für die Anlage einer Rhythmuslehre entscheidende Anregungen ausgehen können. Es handelt sich dabei um Wilhelm Kellers [illegible] "[illegible]"[1]. Sein größter Vorzug liegt in der von vornherein [illegible] Beschränkung auf irgendeinen historischen Einzelfall, liegt in dem Versuch, rhythmische Erscheinungen von den ersten rhythmischen Erfahrungen einfachster Natur bis zu den kompliziertesten und komplexeren unter einer einheitlichen Orientierung zu analysieren und damit der Tonsatzpraxis nutzbar zu machen. Ein solches Vorgehen ist für eine Rhythmuslehre [illegible] unumgänglich. Allerdings darf die Gefahr, die darin steckt und der Keller auch nicht entgeht, nicht verkannt werden - die Gefahr des unhistorischen Arbeitens. Die jeweils besonderen rhythmischen Besonderheit darf also nicht nur unter systematischen Gesichtspunkten ihren Stellenwert bekommen, sondern muß sich auch als historisch gebundene Besonderheit bestimmen lassen.

3.2. Forderungen für eine [illegible]

Die an [illegible] Teil [illegible] Forderungen für eine pädagogische Aufbereitung des Stoffes [illegible] sich auf die Einheit von historischem und systematischem Vorgehen, auf den Zusammenhang von Rhythmus und Metrum mit den anderen musikalischen Elementbereichen, auf das Verhältnis von Analyse und [illegible]

mann ausgeht.

In unserer Übersicht über Lehrbücher des musikalischen Rhythmus fehlen notwendigerweise alle die Schriften, die sich der Komposition oder der Tonsatzlehre insgesamt zuwenden und in diesem Rahmen [illegible] zu [illegible] machen. Auf ein Beispiel allerdings soll [illegible] hingewiesen werden, weil davon für die Anlage einer Rhythmuslehre entscheidende Anregungen ausgehen können. Es handelt sich dabei um Wilhelm Kellers zweibändiges "Handbuch der Tonsatzlehre" (1). Sein größter Vorzug liegt in der [illegible] nen Beschränkung auf typische Erscheinungen [illegible] in dem Versuch, rhythmische Erscheinungen von den ersten rhythmischen Erfahrungen einfachster Natur bis zu den schwierigeren und komplexeren unter einer einheitlichen Gliederung zu analysieren und damit der Tonsatzpraxis nutzbar zu machen. Ein solches Vorgehen ist für eine Rhythmuslehre somit unumgänglich. Allerdings darf die Gefahr, die darin steckt und der Keller auch nicht entgeht, nicht verkannt werden - die Gefahr des unhistorischen Arbeitens. Die jeweils beschriebene rhythmische Besonderheit darf also nicht nur unter systematischen Gesichtspunkten ihren Stellenwert [illegible] gebundene Besonderheit bestimmen lassen.

3.2. Forderungen für eine pädagogische Aufbereitung des Stoffes

Die an dem abschließenden Teil zusammenzufassenden Forderungen für eine pädagogische Aufbereitung des Stoffes beziehen sich auf die Einheit von historischem und systematischem Vorgehen, auf den Zusammenhang von Rhythmus und Metrum mit den übrigen musikalischen Elementbereichen, auf das Verhältnis von Analyse und [illegible]

mann ausgeht.

In unserer Übersicht über Lehrbücher [illegible] fehlen notwendigerweise alle die Schriften, die sich [illegible]sition oder der Tonsatzlehre insgesamt zuwenden und in diesem Rahmen [illegible] machen. [illegible] sen werden, weil davon für die Anlage einer Rhythmuslehre [illegible] Wilhelm Kellers zweibändiges "Handbuch der Tonsatzlehre" 115

Sein größter Vorzug liegt in der von vornherein ausgeschlossenen Beschränkung auf [illegible] in dem Versuch, rhythmische Erscheinungen von den ersten rhythmischen Erfahrungen einfachster Natur bis zu den [illegible] und komplexeren unter einer einheitlichen [illegible] zu [illegible]sieren und damit der Tonsatzpraxis nutzbar zu machen. Ein solches Vorgehen ist für eine Rhythmuslehre [illegible].

Allerdings darf die Gefahr, die darin steckt und der Keller auch nicht entgeht, nicht verkannt werden – die Gefahr des unhistorischen Arbeitens. Die jeweils besprochene rhythmische Besonderheit darf also nicht nur unter [illegible] ihren Stellenwert [illegible] gebundene [illegible] lassen.

3.2. [illegible]

Die in dem [illegible] Teil [illegible] Forderungen für eine pädagogische Aufbereitung des Stoffes beziehen sich auf die Einheit von historischem und systematischem [illegible], auf den Zusammenhang von Rhythmus und Metrum mit den [illegible]schen Elementbereichen, auf das Verhältnis von Analyse und [illegible]

mann ausgeht.

In unserer Übersicht über Lehrwerke des musikalischen Rhythmus fehlen notwendigerweise alle die Schriften, die sich der Komposition oder der Tonsatzlehre insgesamt zuwenden und in diesem Rahmen auch Aussagen zu musikalisch-rhythmischen Sachverhalten machen. Auf ein Beispiel allerdings soll abschließend hingewiesen werden, weil davon für die Anlage einer Rhythmuslehre entscheidende Anregungen ausgehen können. Es handelt sich dabei um Wilhelm Kellers zweibändiges "Handbuch der Tonsatzlehre" (1). Sein größter Wert liegt in der von vornherein angestrebten [illegible] in dem Versuch, rhythmische Erscheinungen von den ersten rhythmischen Erfahrungen einfachster Natur bis zu den komplizierteren und komplexeren unter einer einheitlichen [illegible] zu analysieren und damit der Tonsatzpraxis nutzbar zu machen. Ein solches Vorgehen ist für eine Rhythmuslehre [illegible]. Allerdings darf die Gefahr, die darin steckt und der Keller auch nicht entgeht, nicht verkannt werden - die Gefahr des ahistorischen Arbeitens. Die jeweils beschriebene rhythmische Besonderheit darf also nicht nur unter [illegible] in ihrem Stellenwert [illegible], sondern [illegible] gebundene [illegible].

3.2. <u>Forderungen für eine [illegible]</u>

Die [illegible] Forderungen für eine pädagogische Aufbereitung des Stoffes beziehen sich auf die Einheit von historischem und systematischem Vorgehen, auf den Zusammenhang von Rhythmus und Metrum mit den anderen musikalischen Elementbereichen, auf das Verhältnis von Analyse und [illegible]

ferischer Tätigkeit, auf die Rolle der Aufgabenstellung und auf einen Vorschlag zur Stoffordnung.

1. Die Einheit von historischem und systematischem Vorgehen verlangt sowohl die Zielsetzung als auch die systematisierte Gliederung rhythmisch-metrischer Erscheinungen. Dabei kann nicht unbedingt vom Prinzip historischer Vollständigkeit ausgegangen werden, sondern vielmehr von einer Schwerpunktauswahl, von der angenommen werden kann, daß sie repräsentative Grundverhältnisse erfaßt und den Weg zu entsprechenden Vor- oder Entwicklungsformen jederzeit ermöglicht.

Diese Einheit verlangt auch, daß nicht allein die chronologische Abfolge maßgebend sein kann für die vorzunehmende Stoffordnung, sondern ein von mehreren Zielen durchdrungenes Verfahren erreicht werden muß, das insbesondere pädagogisch-didaktischen Anforderungen genügt. Damit wäre auch gewährleistet, daß rhythmisch-metrische Erscheinungen der Musik des 20. Jahrhunderts nicht erst als Endpunkt auftauchen, sondern je nach dem Grad der Komplexität bereits früher eine Rolle spielen.

2. Eine Rhythmuslehre kann ohne vielfältige Übergriffe in andere Theoriebereiche nicht sinnvoll gestaltet werden. Das eigentliche Ziel müßte es sein, eine Lehre von der zeitlichen Gestaltung der Musik zu schaffen. Die – sieht man einmal von einigen mehr oder weniger reinen Satzproblemen ab – bei konsequenter Durchführung fast eine vollständige Tonsatzlehre ergeben würde. Dieses Ziel mag in Baumanns "Zeitgestalt" durchaus intendiert sein, wird aber aufgrund der historischen Beschränktheit nur stellenweise erreicht.

Die Lehrbemessung auf dem Sektor des musikalischen Rhythmus muß von dem Anspruch ausgehen, daß dieser tatsächlich das grundlegen-

de musikalische Element ist; gleichzeitig muß sie der Tatsache Rechnung tragen, daß dieses grundlegende Element vielfältige Beziehungen zu fast allen anderen Elementen eingeht. [illegible] der künstlerischen [illegible] sogar auf [illegible] Rhythmuslehre wird also nicht verzichten können auf die Darstellung von [illegible] und [illegible] Ordnung und den Ordnungen von Tonhöhe, Tonstärke und Gestalt, sie wird demzufolge immer Parallelen [illegible] Harmonie-, Melodie- und Formenlehre.

3. Eine Rhythmuslehre muß zwei Ziele im [illegible] Analyse und Technik des Einsatzes auf ihrer [illegible] einschließlich der angedeuteten Querverbindungen zu [illegible] demonstrieren.

Zur Demonstration rhythmisch-metrischer [illegible] dient eine möglichst große Zahl von Beispielen [illegible], die dem Text beigefügt ist. Eine zusätzliche klangliche Orientierung ist dringend zu empfehlen; es sollte [illegible] werden, da nicht durch Koppelung von Buch und einer Platte bzw. eines anderen Schallträgers [illegible] ideale Verständnisvoraussetzungen geschaffen werden könnten.

Zum Verständnis gehört auch die eigene, [illegible] nachschöpferische Tätigkeit. Dem Lernenden sind die durch das Lehrbuch angeregten Möglichkeiten der klanglichen Realisierung mit geeignetem Instrumentarium oder mit der Singstimme [illegible] Fixierung im Notenbild unbedingt zu nutzen. Dies bezieht sich [illegible] auf alle Formen des teil- oder ganzkörperlichen Mittuns wie Klatschen, Klopfen, Dirigieren u.ä.

4. Eine Rhythmuslehre muß konkrete Aufgabenstellungen für das Selbststudium enthalten, die sowohl die analytische [illegible]

als auch den praktischen Vollzug umfassen. Diese Aufgaben sollen die gründliche Auseinandersetzung mit dem Stoff stimulieren und gleichzeitig eine Art Kontrollmöglichkeit des ganzen [illegible] darstellen. Ihre Stellung im [illegible] ist [illegible] zu halten; es können z.B. einerseits einfachste Bestimmungen rhythmisch-metrischer Sachverhalte, andererseits Aufgaben, die [illegible] Anordnungen ausgeführter Beispiele verlangen, gestellt werden. Auch die unterschiedliche Rolle der Aufgabenstellung im Erkenntnisprozeß sollte ausgenutzt werden, indem sowohl Aufgaben formuliert werden, die das Verständnis für ein bestimmtes Problem erwecken, als auch solche, die die Funktion einer Kontrollstelle erfüllen können. Besonders in Fragen der Aufgabenstellung muß sich die Eignung einer Rhythmuslehre sowohl für das Selbststudium als auch für die Einbeziehung in einen traditionellen Musiktheorie-Unterricht erweisen.

Zum Abschluß soll ein Vorschlag dafür gemacht werden, wie die Stoffordnung einer Rhythmuslehre konkret aussehen könnte. Sie müßte nach unserer Meinung folgende Schwerpunkte umfassen:

1. Erste Erfahrungen mit Zeitdauerorganisation:
   - Bewußtmachen der Besonderheiten von Zeitdauerorganisation auf der Ebene der Tondauern; Bestimmung der grundlegenden rhythmischen Funktionen "länger als", "kürzer als" und "gleichlang" - Benennung mit Dehnung, [illegible]
   - Präzisierung dieser Funktionen auf der Basis genauer mathematischer Verhältnisse als eine Möglichkeit exakterer Beschreibung
   - Rolle der Pausen in einfachen rhythmischen Verläufen; vor allem ihre Bedeutung als Abgrenzungsmöglichkeit, aber auch als sogenannte Innenpausen

- Beschreiben einfacher rhythmischer Verläufe; eigene Improvisation ähnlicher Beispiele

2. Die Zählzeitfunktion:
- Bestimmung des Zählzeitwertes als mittlerer absoluter Zeitdauerwert; seine Rolle als konstante Orientierung, auf den im rhythmischen Sinne bezogen werden kann
- Zählzeitwert als Voraussetzung für exaktere Messung von Tondauerwerten
- Beziehungen von Zählzeitwert und Tempo, überhaupt Fragen des Zusammenhanges von Rhythmus und Tempo
- Übungen zur Bestimmung des Zählzeitwertes an vorgegebenen Beispielen

3. Differenzierte Rhythmik - Rhythmik ohne metrische Organisation:
- Beschreiben und Gestalten der vielfältigen rhythmischen Möglichkeiten auf dieser Ebene
- Zusammenspiel des musikalischen Rhythmus mit anderen musikalischen Elementen - Beziehungen zwischen Tondauern, Tonhöhen und Tonstärken, Möglichkeit der Konvergenz und Divergenz zwischen ihnen
- musikalische Gestaltungsversuche auf dieser Ebene, sowohl vokal (auf der Basis geeigneter Texte) als auch instrumental

4. Rhythmik auf der Basis metrischer Organisation:

4.1. Mensurgebundene Rhythmik:
- Erkenntnis der spezifischen Qualität mensurierter Rhythmik, vor allem in Abgrenzung zu einfacherer differenzierter Rhythmik; Besonderheiten der Proportionsbildungen auf der Basis der Mensuren 1 : 2 und 1 : 3 oder 2 : 1 und 3 : 1
- Mensuren niederer und höherer Ordnung; Analyse entsprechen-

der Beispiele

- vokale und instrumentale Möglichkeiten für [illegible] Rhythmik, musikalische Gestaltungsversuche

[illegible] Taktgebundene Rhythmik

- Erkenntnis der spezifischen Qualität taktgebundener Rhythmik, Erkenntnis des Taktes als besonders metrische Qualität, die auf simultanen Proportionen beruht
- Bedeutung der einzelnen Taktzeiten, ihr Gewicht
- Erkenntnis der verschiedenen Taktarten; Unterscheidung von geraden und ungeraden, von [illegible] Taktarten
- unregelmäßige Zusammensetzung von Takten, [illegible] Basis von 5 und 7 Zählzeiten
- Wege zu größeren [illegible] auf [illegible] Grundlage - Organisationsformen des 2-Takters, des 4-Takters und des 8-Takters; Grenzen zur Formenlehre
- Zusammenspiel von [illegible] metrischen Gewicht, Möglichkeiten der Konvergenz und Divergenz zwischen ihnen (z.B. Synkope)
- Zusammenspiel von Taktrhythmik und Harmonik
- Zusammenhang von Taktrhythmik und [illegible], Möglichkeiten der Konvergenz und Divergenz [illegible] (z.B. [illegible])
- [illegible] zwischen komplexer [illegible]
- Möglichkeiten der [illegible] als veränderten Zusammenspiels der musikalischen Elemente
- Beschreibung von Analysebeispielen; eigene Erfindung von [illegible]

kalen und instrumentalen Beispielen

5. Variable Metren:

- Erkenntnis der spezifischen metrischen Qualität sowie der Möglichkeiten für rhythmische Gestaltung
- Darstellung der denkbaren Kombinationsmöglichkeiten
- Beschreibung von Analysebeispielen; eigene Erfindung vor allem von instrumentalen Beispielen unter Ausnutzung unterschiedlicher Klangfarben

6. Rhythmisch-serielle Organisation:

- Erkenntnis der spezifischen Qualität serieller Organisation auf dem Gebiet der Tondauern, gebunden an die serielle Organisation der musikalischen Elemente überhaupt
- unterschiedliche Arten serieller Organisation – Ausgangspunkt kleinster oder größter Tondauerwert und die entsprechende Vervielfachung oder Teilung; statistische Organisation
- Zusammenhänge von rhythmisch-serieller Organisation und Möglichkeiten der Aleatorik – Festlegung der Zahl der rhythmischen Ereignisse pro Einheit beziehungsweise Festlegung der Dauer einer Einheit
- Beschreibung von Analysebeispielen; eigene Erfindung vor allem instrumentaler Beispiele

Anmerkungen

1 Hugo Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903, S. IX

2 W. Dürr und W. Gerstenberg, Artikel "Rhythmus, Metrum, Takt". In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 11, Kassel - Basel - London 1963, Spalte 387

3 In: Die Musikforschung, Jahrgang X (1957), S. 19 - 28

4 Gisele Brelet, Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique, 2 Bände, Paris 1949

5 Marion Rothärmel, Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann, Regensburg 1963 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band XXV)

6 Henri Bergson, Zeit und Freiheit, Meisenheim 1949

7 Vittorio Benussi, Psychologie der Zeitauffassung, Heidelberg 1913

8 Johannes Volkelt, Phänomenologie und Metaphysik der Zeit, München 1925

9 Martin Heidegger, Sein und Zeit, Halle 8/1957

10 Edmund Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins.
In: Jahrbuch für Philosophische und Phänomenologische Forschung, Band 9, Halle 1928

11 Nicolai Hartmann, Philosophie der Natur, Berlin 1950

Ders., Ästhetik, Berlin 1953

12 Friedhelm Klugmann, Die Kategorie der Zeit in der Musik, Bonn 1961

13 Friedrich Neumann, Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus in zwei Bänden, Wien 1959

14 Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960

Ders., Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, Tübingen 1968

Ders., Über die Identität des Musikwerkes.
In: Studien zur Ästhetik, Band II, Warschau 1958

15 Zofia Lissa, Das Problem der 'dargestellten Zeit' in der Filmmusik.
In: Musik und Gesellschaft, Jahrgang 12 (1962), S. 56 - 7

Diess., Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des Musikwerkes.
In: Studien zur Ästhetik, Band III, Warschau 1966

Diess., Aufsätze zur Musikästhetik, Berlin 1969.
Daraus: Über das Wesen des Musikwerkes
Die Prozessualität der Musik
Zeitstruktur und Zeiterlebnis im Musikwerk

16 Karlheinz Stockhausen, Struktur und Erlebniszeit.
In: Die Reihe II, Wien 1955

Ders., ... wie die Zeit vergeht ....
In: Die Reihe V, Wien 1959

György Ligeti, Wandlungen der musikalischen Form.
In: Die Reihe VII, Wien 1960

17 Nicolai Hartmann, Philosophie der Natur, a.a.O.

18 Dieses vierdimensionale Raum-Zeit-Kontinuum ist natürlich nicht gleichzusetzen mit den Versuchen verschiedener Musikwissenschaftler (z.B. Moser und Wallek), die Eigenschaften eines sogenannten Tonraumes zu untersuchen, in dem die Tondauer immer als Horizontale anzunehmen wäre. Diese Versuche bleiben insgesamt weitgehend spekulativ und meist nur einseitig entweder auf das Notenbild oder auf Klangeindrucksphänomene orientiert.

19 Todor Pawlow, Die Widerspiegelungstheorie, Berlin 1973, S. 488 ff.

20 Todor Pawlow, a.a.O., S. 489

21 Eberhard Lippold, Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik, Leipzig 1971, S. 28

22 S.L.Rubinstein, Grundlagen der allgemeinen Psychologie, Berlin 1961, S. 336

23 Roman Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962

24 Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967, S. 11

25 Zofia Lissa, Über das Wesen des Musikwerkes.
In: Aufsätze zur Musikästhetik, Berlin 1969, S. 17

26 Boris Assafjew, Die musikalische Form als Prozeß,
Band I Moskau 1930 (russ.), Band II Moskau 1947 (russ.)

27 Hans Conradin, Das Problem der Bewegung in der Musik.
In: Bericht vom Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Lüneburg 1950, S. 189 f.

28 Hans Mersmann, Angewandte Musikästhetik, Berlin 1926, S. [illegible]

29 Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1897, 6/1924

30 Eduard Sievers, Metrische Studien, Leipzig 1901

Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928

31 Friedhelm Klugmann, a.a.O., S. 23

32 Ernst Kurth, Musikpsychologie, Bern 2/1947, S. 288

33 Helga de la Motte-Haber, Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen.
Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Band II, Köln 1968, Teil A/I, S. 11 ff.

34 Ernst Kurth, Musikpsychologie, a.a.O., S. 287

35 Artikel "Rhythmus, Metrum, Takt". In: Musik in Geschichte und Gegenwart, a.a.O.

36 Richard Hönigswald, Vom Problem des Rhythmus, Leipzig/Berlin 1926, S. 4

37 Fr. Saran, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 23, Halle 1898, S. 45 f.

38 G.F.W. Hegel, Sämtliche Werke, Band 14, Stuttgart 2/1954, S. 158

39 Moritz Hauptmann, Leipzig 2/1873, S. 211

40 Hugo Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik, Leipzig 1884

Ders., Handbuch der Phrasierung, Leipzig 1890

Ders., System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903

41 Marius Schneider, Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus. In: Bericht vom Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1958, S. 264 ff.

42 Peter Benary, Rhythmik und Metrik, Köln 1967

43 Peter Benary, a.a.O., S. 33

44 Peter Benary, a.a.O., S. 50

45 Rudolf Steglich, Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus, Leipzig 1930

46 Friedrich Neumann, a.a.O., Band 1, S. 31

47 Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus, Kampen auf Sylt 1934

48 Helga de la Motte-Haber, a.a.O.

49 Mit diesen Bezeichnungen schließen wir uns zum Teil den Ausführungen Wilhelm Kellers in seinem "Handbuch der Tonsatzlehre", Band 1 Regensburg 1957, Band 2 ebenda 1959, an.

50 Walter Reckziegel, Musikanalyse – eine exakte Wissenschaft? In: Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft, Regensburg 1967, S. 203 – 224

51 Helga de la Motte-Haber, Über einige Beziehungen zwischen Rhythmus und Tempo. In: Die Musikforschung, XX. Jahrgang (1967), S. 231 ff.

52 Siehe dazu Wilhelm Keller, Grundbegriffe der Rhythmik und Metrik. In: Die vielspältige Musik und die Allgemeine Musiklehre, Musikalische Zeitfragen Band 9, Kassel – Basel 1960, S. 113 – 117

53 Friedrich Neumann, Die Zeitgestalt, a.a.O.

Ders., Synthetische Harmonielehre, Leipzig 1951

54 Friedrich Neumann, Die Zeitgestalt, a.a.O., Band 1, S. 109 f.

55 Johann Philipp Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II, 1774, S. 131

56 Moritz Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik, a.a.

57 Hugo Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, a.a.O.

58 Hugo Riemann, a.a.O., S. 12 f.

59 Hugo Riemann, a.a.O., S. 13 f.

60 Franz Brenn, Form in der Musik, Freiburg 1953

61 Peter Benary, Rhythmik und Metrik, a.a.O., S. 68

62 Hugo Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Rhythmik und Metrik, a.a.O.

Ders., Handbuch der Phrasierung, a.a.O.

63 Das Merkmal Prägnanz für den Rhythmus wird hier etwa in dem Sinne verstanden, wie es im Artikel "Rhythmus" des "Riemann-Lexikons" (Sachteil, Mainz 1967, S. 804) ausgeführt ist: "Eine Tonbewegung erscheint dann (erst) rhythmisch, wenn sie in der zeitlichen Dimension die Stufe eines ausgezeichneten, prägnanten Gefüges erreicht, auf der sie ihre Bewegungsintention am reinsten, zwingendsten verwirklicht. Dies bedeutet gewöhnlich, daß die Zeitintervalle zwischen den einzelnen Tongebungen einfachen arithmetischen Größenverhältnissen entsprechen (1 : 1, 1 : 2, 1 : 3 als Grundproportionen, auf die auch kompliziertere Bildungen zurückgeführt werden können). Der Prägnanzbegriff umschließt aber auch andere Fälle, in denen die Zeitintervalle von vornherein nicht im Sinne rational meßbarer Verhältnisse zu verstehen sind und dennoch einer bestimmten Prägnanzvorstellung entsprechen ....."

64 So heißt es - wenn auch im Sinne einer Vermutung - in der Enzyklopädie "Musik in Geschichte und Gegenwart" (s. dort W. Gerstenberg, Artikel "Rhythmus, Metrum, Takt", a.a.O.), daß das additive Prinzip möglicherweise eher einem orientalisch-mediterranen, das multiplikative Prinzip eher einem abendländisch-westlichen Musikempfinden entspricht.

65 Man denke z.B. an die Schriften Rudolf Westphals oder an die Vorstellungen Hugo Riemanns zum Rhythmus der Musik.

66 Ewald Jammers, Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters. In: Archiv für Musikwissenschaft VI (1941) und VIII (1943)

Thrasybulos Georgiades, Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg 1949

Ders., Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1954

Ders., Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg 1958

67 Thrasybulos Georgiades, Der griechische Rhythmus, a.a.O., S. 53

68 Thrasybulos Georgiades, Der griechische Rhythmus, a.a.O., S. 53

88 Theodor Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg 1917

89 z.B. Ernst Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bern 1917

90 Siehe dazu Hellmuth Christian Wolff, Der Rhythmus bei Joh. Seb. Bach.
In: Bach-Jahrbuch 37 (1940 - 48)

91 Friedrich Wilhelm Marpurg, Anleitung zur Musik, 1763

92 Johann Philipp Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, [illegible]

93 Thrasybulos Georgiades, Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters.
In: Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951

94 Riemann Musik-Lexikon, Artikel "Rhythmus".
In: Sachteil, Mainz 12/1967, S. 804 ff.

95 Thrasybulos Georgiades, Der griechische Rhythmus. Hamburg 1949

96 Hiermit sind z.B. auch die Versuche Scherings und Harry Goldschmidts gemeint, die zur Deutung Beethovenscher Musik Texte unterschiedlicher Natur heranziehen, diese der Musik unterlegen und damit voraussetzen, daß die Instrumentalmusik grundsätzlich von einem engen Verhältnis zum Text bestimmt ist.

97 Rudolf Wittelsbach, Zur Kritik der Musiklehre.
In: Die vielspältige Musik und die Allgemeine Musiklehre, Musikalische Zeitfragen Band II, Kassel und Basel 1960, S. 86

98 Siehe dazu:
Carl Dahlhaus, Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik.
In: Terminologie der Neuen Musik, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 5, Berlin 1965

Wilhelm Keller, Carl Orff.
In: Stilporträts der Neuen Musik, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 2, Berlin 1961

99 Siehe dazu Ernst Ludwig Waeltner, Metrik und Rhythmik im Jazz.
In: Terminologie der Neuen Musik, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 5, Berlin 1965

100 Boris Blacher, Anmerkung zu den "Ornamenten für Klavier", Zitiert nach: Boris Blacher, Über variable Metrik.
In: Österreichische Musikzeitschrift VI (1951), S. 219 ff.

101 Karlheinz Stockhausen, ... wie die Zeit vergeht ....
In: Die Reihe III, Wien 1957

102 Ernst Ludwig Waeltner, Metrik und Rhythmik im Jazz, a.a.O., S. 44

Literaturverzeichnis

A. Monographien

Apfel, Ernst und Dahlhaus, Carl, Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik. 2 Bd.
München, Katzbichler 1974
Musikwissenschaftliche Schriften 1

Arndt, Erwin, Deutsche Verslehre. Ein Abriß
6. Auflage Berlin, Volk und Wissen 1971

Becking, Gustav, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle
Augsburg, Filser 1928

Benary, Peter, Rhythmik und Metrik. Eine praktische Anleitung
Köln, Musikverlag Hans Gerig 1967
Musik-Taschen-Bücher Nr. 254

Benussi, Vittorio, Psychologie der Zeitauffassung
Heidelberg, Winter 1913

Bergson, Henri, Zeit und Freiheit,
Meisenheim 1949

Besseler, Heinrich, Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1950

Besseler, Heinrich, Das musikalische Hören der Neuzeit
Berlin, Akademie-Verlag 1959
Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wiss. in Leipzig, Philol.-hist. Klasse,
Bd. 104, H. 6

Brelet, Gisèle, Le Temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique (Die musikalische Zeit. Versuch einer neuen Ästhetik der Musik), 2 Bd.
Paris, Pr. universit. de France 1949

Brenn, Franz, Form in der Musik
Freiburg, Universitätsverlag 1953

Bücher, Karl, Arbeit und Rhythmus
Leipzig, B.G. Teubner 1897, 4. Auflage 1909

Cooper, Grosvenor W. und Meyer, Leonard B., The Rhythmic Structure of music (Die rhythmische Struktur der Musik)
Chicago, The Univ. of Chicago Pr. 1960

Dahlhaus, Carl, Musikästhetik
Köln, Musikverlag Hans Gerig 1967
Musik-Taschen-Bücher Nr. 255

Dumesnil, René, Le Rythme musical (Der musikalische Rhythmus)
Paris, Mercure de France 1921

Eberhardt, Wolfgang, Das Prinzip der Metrik Beethovens
Berlin, Phil. Diss. 1953 (masch.)

Fellerer, Karl Gustav, Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts
Düsseldorf, L. Schwann 1928

Gennrich, Friedrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes
Halle, Niemeyer 1932

Georgiades, Thrasybulos, Der griechische Rhythmus.
Musik, Reigen, Vers und Sprache
Hamburg, Marion v. Schröder 1949

Georgiades, Thrasybulos, Musik und Rhythmus bei den Griechen.
Zum Ursprung der abendländischen Musik
Hamburg, Rowohlt 1958
Rowohlts dt. Enzyklopädie 61

Georgiades, Thrasybulos, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe
Berlin/Göttingen/Heidelberg, Springer 1954
Verständliche Wissenschaft Bd. 50

Hartmann, Nicolai, Ästhetik
Berlin, de Gruyter 1953

Hartmann, Nicolai, Philosophie der Natur
Berlin, de Gruyter 1950

Hauptmann, Moritz, Die Natur der Harmonik und der Metrik.
Zur Theorie der Musik
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1853, 2. Auflage 1873

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über die Ästhetik
Hegel, Sämtliche Werke Bd. 12 - 14,
Stuttgart, Fr. Frommanns Verlag, 3. Auflage 1953/54

Heidegger, Martin, Sein und Zeit
Halle, Niemeyer 1927

Hönigswald, Richard, Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie
Leipzig/Berlin, B. G. Teubner 1926
Wissenschaftliche Grundfragen, Philosophische Abhandlungen V

Husserl, Edmund, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins
Halle, Niemeyer 1928
Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung, Bd. 9

Ingarden, Roman, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks
Tübingen, Niemeyer 1968

Ingarden, Roman, Das literarische Kunstwerk
Tübingen, Niemeyer, 2. Auflage 1960

Ingarden, Roman, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst
Tübingen, Niemeyer 1962

Jammers, Ewald, Der gregorianische Rhythmus. Antiphonale Studien
Leipzig/Straßburg/Zürich, Heitz 1937

Jammers, Ewald, Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft
Mainz, B. Schott's Söhne 1954

Keller, Wilhelm, Handbuch der Tonsatzlehre I,
Regensburg, Gustav Bosse 1957

Kippenberg, Burkhard, Der Rhythmus im Minnesang
München, Beck 1962
Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 3

Kirnberger, Johann Philipp, Kunst des reinen Satzes in der Musik
Wien 1793

Klages, Ludwig, Vom Wesen des Rhythmus
Kampen auf Sylt, Kampmann 1934

Klugmann, Friedhelm, Die Kategorie der Zeit in der Musik
Bonn, Phil. Diss. 1960

Kurth, Ernst, Grundlagen des linearen Kontrapunkts
Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie
Bern, Drechsel 1917

Kurth, Ernst, Musikpsychologie
Berlin, Hesse 1931

Lippold, Eberhard, Zur Frage der ästhetischen Raum-Zeit-Relationen in der Musik
Leipzig, Dt. Verlag für Musik 1971
Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 4

Lissa, Zofia, Aufsätze zur Musikästhetik
Berlin, Henschelverlag 1969

[illegible]

[illegible]

[illegible]

de la Motte-Haber, [illegible]

[illegible]

[illegible]

Pawlow, Todor, Die Widerspiegelungstheorie
Berlin, [illegible] Verlag der Wissenschaften [illegible]

Riemann, Hugo, Geschichte der Musiktheorie im 9. - 19. Jahrhundert
Berlin, M. Hesse 2. Auflage [illegible]

Riemann, Hugo, [illegible]

Riemann, Hugo, System der musikalischen Rhythmik und Metrik
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1903

Riemann, Hugo, [illegible]

[illegible]

[illegible]

Sachs, Curt, Rhythm and Tempo. A Study in Music History
[illegible]
New York, Norton [illegible]

Schering, Arnold, Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien
Halle, Verlag des Hilfswerks für Musikwissenschaft der Universität Halle-Wittenberg 1924

Schmidt, Erich, Über den Aufbau rhythmischer Gestalten
München, C.H. Beck 1939

Schmitt, [illegible] (Hrsg.), [illegible] Autoren betreffs Rhythmus ....
Düsseldorf, Schwann 1921

Sievers, Eduard, Metrische Studien I
Leipzig, B.G. Teubner 1901
Phil.-hist. Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. XXI, Nr. 1

Sievers, Eduard, Rhythmisch-melodische Studien
Heidelberg, Winter 1912

Steglich, Rudolf, Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus oder Der musikalische Rhythmus als elementarer Kraftverlauf
Leipzig, Merseburger 1930

Volkelt, Johannes, [illegible]
München, Beck 1925

Westphal, Rudolf, Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Joh. Seb. Bach
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1880

Westphal, Rudolf, Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums, 2 Bd.
Leipzig, Ambr. Abel 1883/1893

Westphal, Rudolf, Elemente des musikalischen Rhythmus
Jena, Costenoble 1872

Wiehmayer, Theodor, Musikalische Rhythmik und Metrik
Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag [illegible]

Willems, Edgar, Le rythme musical. Étude psychologique
(Der musikalische Rhythmus. Eine psychologische Studie)
Paris, Pr. Universit. de France [illegible]
Bibl. internat. de musicologie

Jammers, Ewald, Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters
Archiv für Musikwissenschaft VI, 1941, H.2, S. 94 - 115
H.3, S.151 - 181
VIII, 1943, H.1, S. 27 - 45

Jammers, Ewald, Takt und Motiv. Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik
Archiv für Musikwissenschaft 19/20, 1962/63, H. 3/4, S. 194 - 207

Koffka, Karl, Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus
Zeitschrift für Psychologie LII, 1909, S. 1 - 109

La Rue, Jan, Harmonic Rhythm in the Beethoven Symphonies (Harmonischer Rhythmus in den Beethoven-Symphonien)
The Music Review XVIII, 1957, H. 1, S. 8 - 20

Lissa, Zofia, Das Problem der 'dargestellten Zeit' in der Filmmusik
Musik und Gesellschaft 12, 1962, H.2, S. 56 - 76

Lowinsky, Eduard, Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts
Acta Musicologica VII, 1935, H.2, S. 62 - 67

Moser, Hans Joachim, Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweise
Zeitschrift für Musikwissenschaft I, 1918/19, H. 4, S. 225 - 252

de la Motte-Haber, Helga, Über einige Beziehungen zwischen Rhythmus und Tempo
Die Musikforschung XX, 1967, H. 3, S. 281 - 284

Orel, Alfred, Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonsätzen des 15. Jahrhunderts
Zeitschrift für Musikwissenschaft VI, 1923/24, H. 10/11, S. 559 - 607

Petzsch, Christoph, Die rhythmische Struktur der Liedtenores von Adam von Fulda
Archiv für Musikwissenschaft 15, 1958, H.3, S. 143 - [illegible]

Schering, Arnold, Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts
Archiv für Musikwissenschaft II, 1920, H.4, S. 465 - [illegible]

Steglich, Rudolf, Über den Rhythmus Beethovens
Studium generale III, 1950, S. 135 - 137

Steglich, Rudolf, Über Wesen und Geschichte des Rhythmus
Studium generale II, 1949, S. 141 - 152

Stockhausen, Karl Heinz, ... wie die Zeit vergeht ....
Die Reihe III, 1957, S. 13 - 42

Trier, Jost, Rhythmus
Studium generale II, 1949, S. 135 - 141

Wiora, Walter, Musik als Zeitkunst
Die Musikforschung X, 1957, H. 1, S. 15 - 26

C. Beiträge aus Sammelwerken

Anglès, Higino, Der Rhythmus in der Melodik mittelalterlicher Lyrik
in: Bericht über den 8. Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß der IGMW New York 1961, Kassel/Basel/London/New York 1961, I, S. 3 - 11

Bengtsson, Ingmar, Über Korrelationen zwischen Durationsvariable und Rhythmuserlebnis
in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß der GfM Kassel 1962, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1963, S. 276 - 279

Bengtsson, Ingmar, On Relationships between Tonal and Rhythmic Structures in Western Multipart Music (Über die Beziehungen zwischen tonalen und rhythmischen Strukturen in westlicher mehrstimmiger Musik)
in: Festschrift Carl-Allan Moberg, Stockholm 1961, S. 49 - 76

Conradin, Hans, Das Problem der Bewegung in der Musik
in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß der GfM Lüneburg 1950, Kassel/Basel 1950, S. 189 - 190

Dahlhaus, Carl, Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik
in: Terminologie der Neuen Musik, Berlin, Merseburger 1965, S. 25 - 37
Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 5

Fischer, K.v., Das Zeitproblem in der Musik
in: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert (hrsg. von R.W. Meyer), Bern und München 1964

Georgiades, Thrasybulos, Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters
in: Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, S. 76 - 98

Georgiades, Thrasybulos, Zur Musiksprache der Wiener Klassiker
in: Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, S. 50 - 59

Gerstenberg, Walter, Grundfragen der Rhythmusforschung
in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß der GfM Köln 1958, Kassel/Basel/London/New York 1959, S. 113 - 118

Höweler, Casper, Zur internationalen Uniformität der Begriffe Metrum und Rhythmus
in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß der GfM Bamberg 1953, Kassel/Basel 1954, S. 47 - 50

Hucke, Helmut, Zum Problem des Rhythmus im gregorianischen Gesang
in: Kongreßbericht Köln 1958, a.a.O., S. 141 - 143

Ingarden, Roman, Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości (Das Musikwerk und sein Identitätsprozeß)
in: Studien zur Ästhetik (Auszüge), Kraków, Polskie Wyd. muz. 1973

Jammers, Ewald, Die Barockmusik und ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Rhythmus
in: Festschrift Martin Bollert, Dresden 1936, S. 255 - 278

Karkoschka, Erhard, Zur rhythmischen Struktur in der Musik von heute
in: Kongreßbericht Kassel 1962, a.a.O., S. 379 - 388

Keller, Wilhelm, Carl Orff
in: Stilporträts der Neuen Musik, Berlin, Merseburger 1961, S. 42 - 55
Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 2

Keller, Wilhelm, Grundbegriffe der Rhythmik und Metrik
in: Die vielspältige Musik und die Allgemeine Musiklehre, Kassel/Basel 1960, S. 113 - 117
Musikalische Zeitfragen, Bd. IX

La Rue, Jan, Harmonic Rhythm as an indicator of rhythmic function (Harmonischer Rhythmus als ein Indikator der rhythmischen Funktion)
in: Kongreßbericht Köln 1958, a.a.O., S. 176 - 177

Nestler, Gerhard, Der Rhythmus in der Reihentechnik der Gegenwart
in: Kongreßbericht Köln 1958, a.a.O., S. 191 - 200

Neumann, Friedrich, Die Zeitgestalt als Grundbegriff der musikalischen Rhythmik
in: Kongreßbericht Kassel 1962, a.a.O., S. 268 - 270

Reckziegel, Walter, Musikanalyse - eine exakte Wissenschaft
in: Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft (hrsg. von Harald Heckmann), Regensburg 1967, S. 203 - 224

Schering, Arnold, Betonungs- und Gewichtsprinzip
in: Bericht über den I. musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925 Leipzig 1926, S. 460 - 462

Schneider, Marius, Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus
in: Kongreßbericht Köln 1958, a.a.O., S. 264 - 275

Smits van Waesberghe, Joseph, Rhythmus, Metrum, Tempo und Struktur im biologischen Rhythmus der Musik
in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, Kassel/Basel/Tours/London 1971, S. 575 - 577

Stephan, Rudolf, Zur Cantio-Rhythmik
in: Kongreßbericht Köln 1958, a.a.O., S. 281 - 283

Sychra, Antonín, Das Problem des Rhythmus im Lichte der Beziehungen von Musik und Wort
in: Kongreßbericht Köln 1958, a.a.O., S. 255 - 257

Verchaly, André, La Métrique et le rythme musical au temps de l'humanisme (Die Metrik und die musikalische Rhythmik in der Zeit des Humanismus)
in: Kongreßbericht New York 1961, a.a.O., I, S. 66 - 74

Waeltner, Ernst Ludwig, Metrik und Rhythmik im Jazz
in: Terminologie der Neuen Musik, Berlin. Merseburger 1965, S. 38 - 47
Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 5

Waltershausen, Wolfgang v., Rhythmus in der Musik
in: Bericht vom 3. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Halle 1927, Stuttgart 1927, S. 156 - 166

Wetzel, Hermann, Zur psychologischen Begründung des Rhythmus und die aus ihr fließende Bestimmung der Begriffe Takt und Motiv
in: Riemann-Festschrift Leipzig 1909, S. 100 - 121

Wittelsbach, Rudolf, Zur Kritik der Musiklehre
in: Die vielspältige Musik und die Allgemeine Musiklehre, Kassel/Basel 1960, S. 82 - 93
Musikalische Zeitfragen, Bd. IX

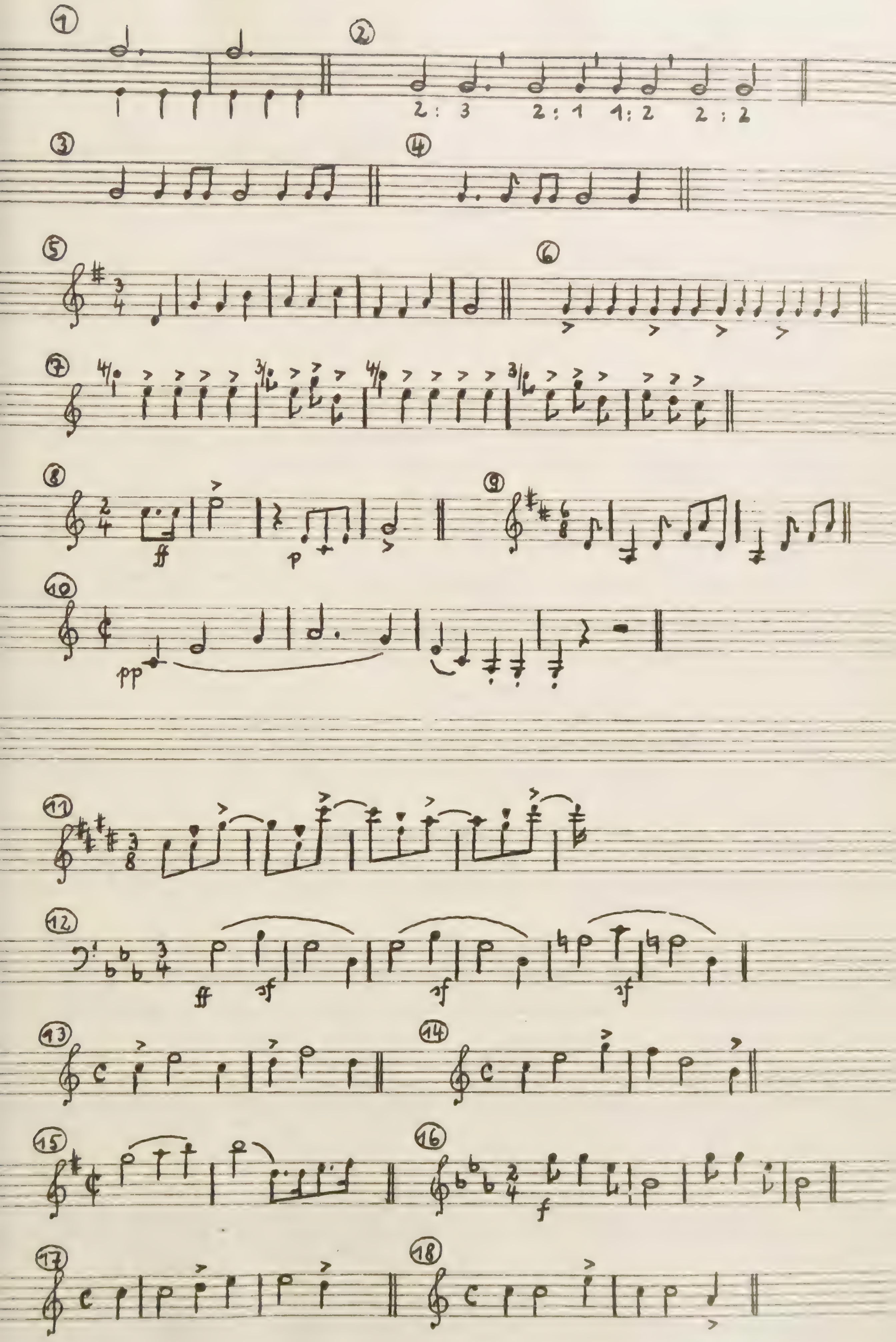
Wolff, Hellmuth Christian, Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach
in: Bach-Jahrbuch 37, 1940 - 1948, S. 83 - 121

D. <u>Wichtigste Artikel aus Nachschlagewerken</u>

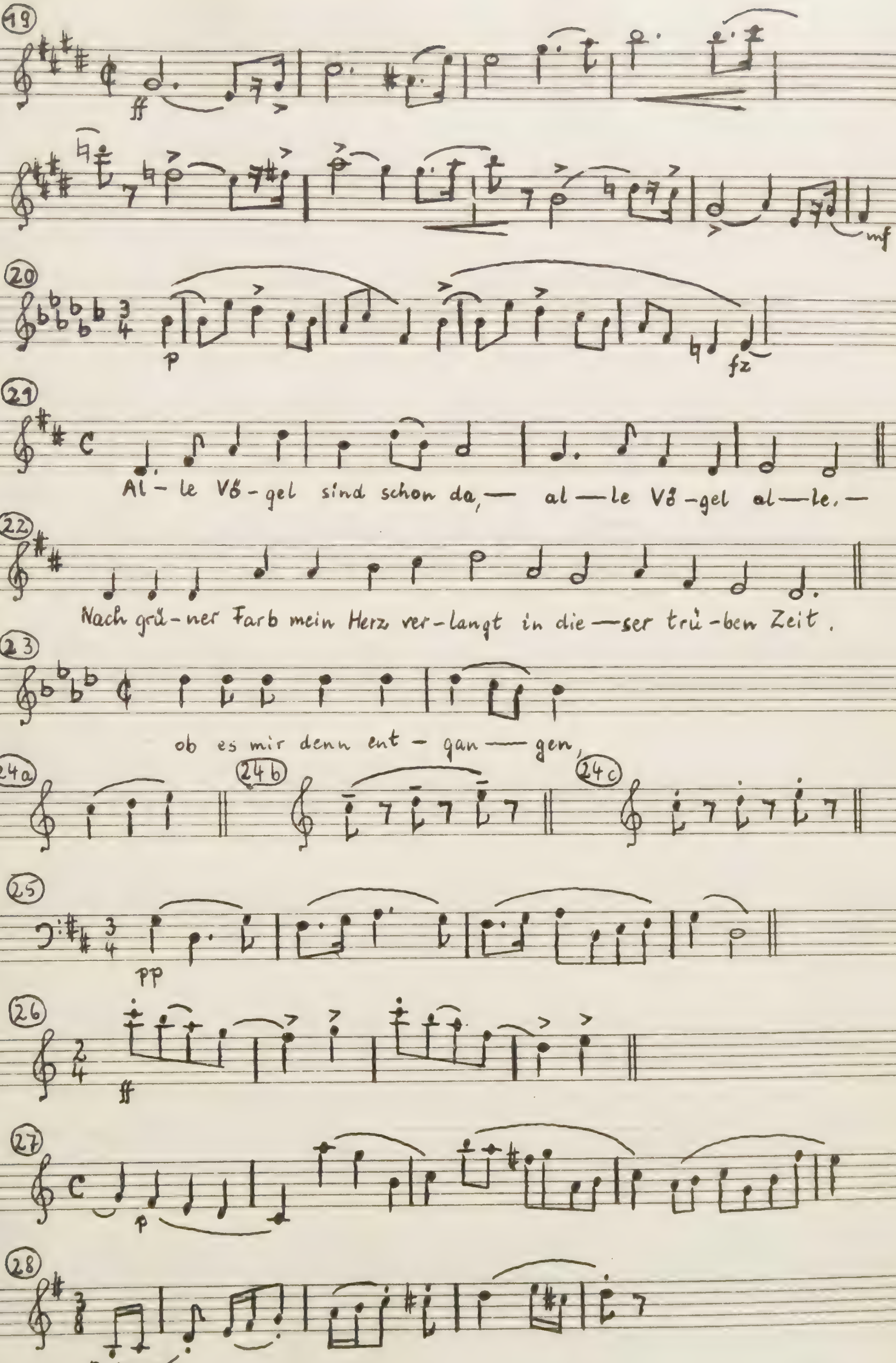
Dürr, Walther und Gerstenberg, Walter, Artikel "Rhythmus, Metrum, Takt"
in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 11, Kassel/Basel/London 1963, Spalten 383 - 419

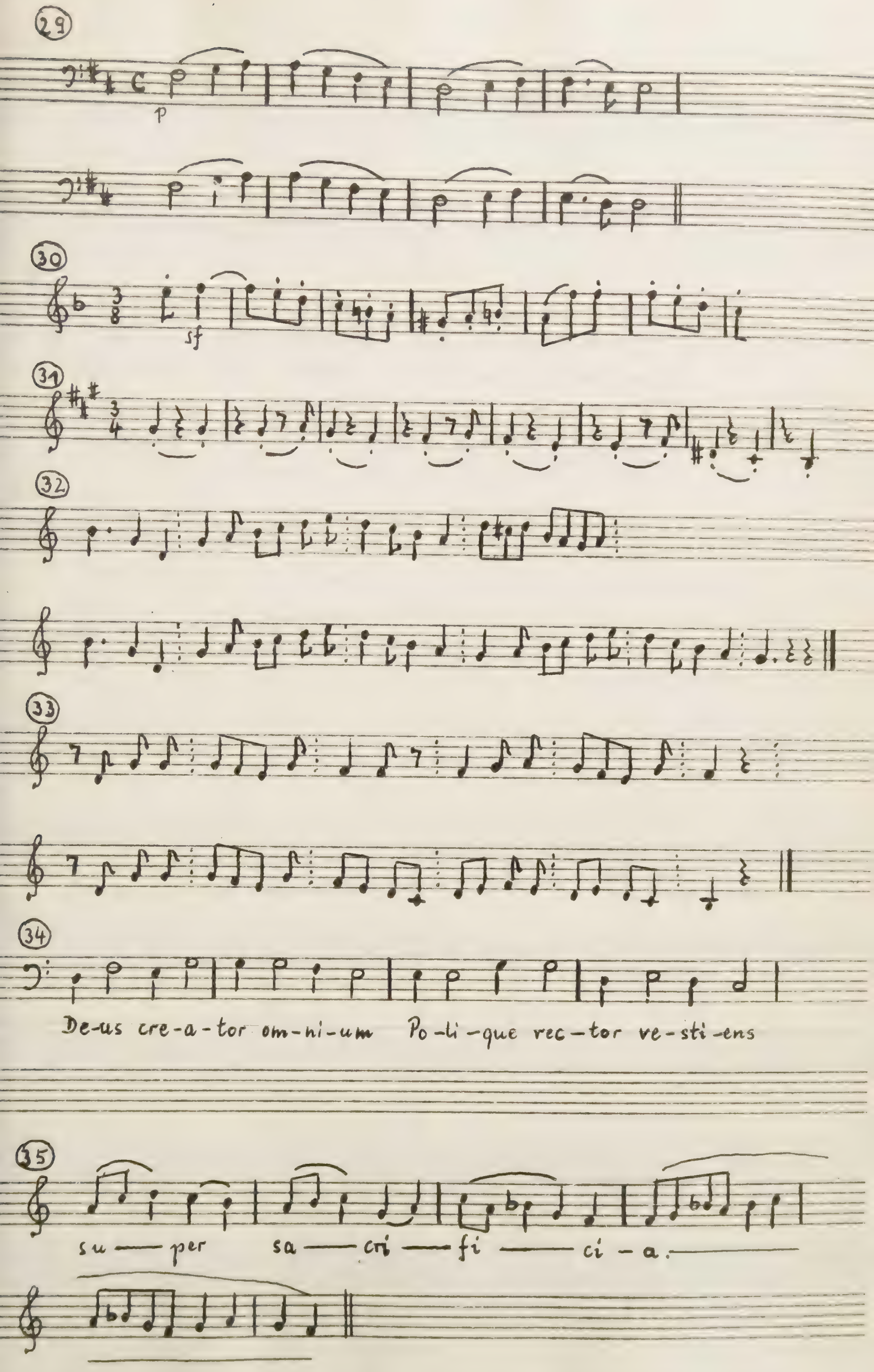
Zaminer, Frieder, Artikel "Rhythmus"
in: Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 803 - 808

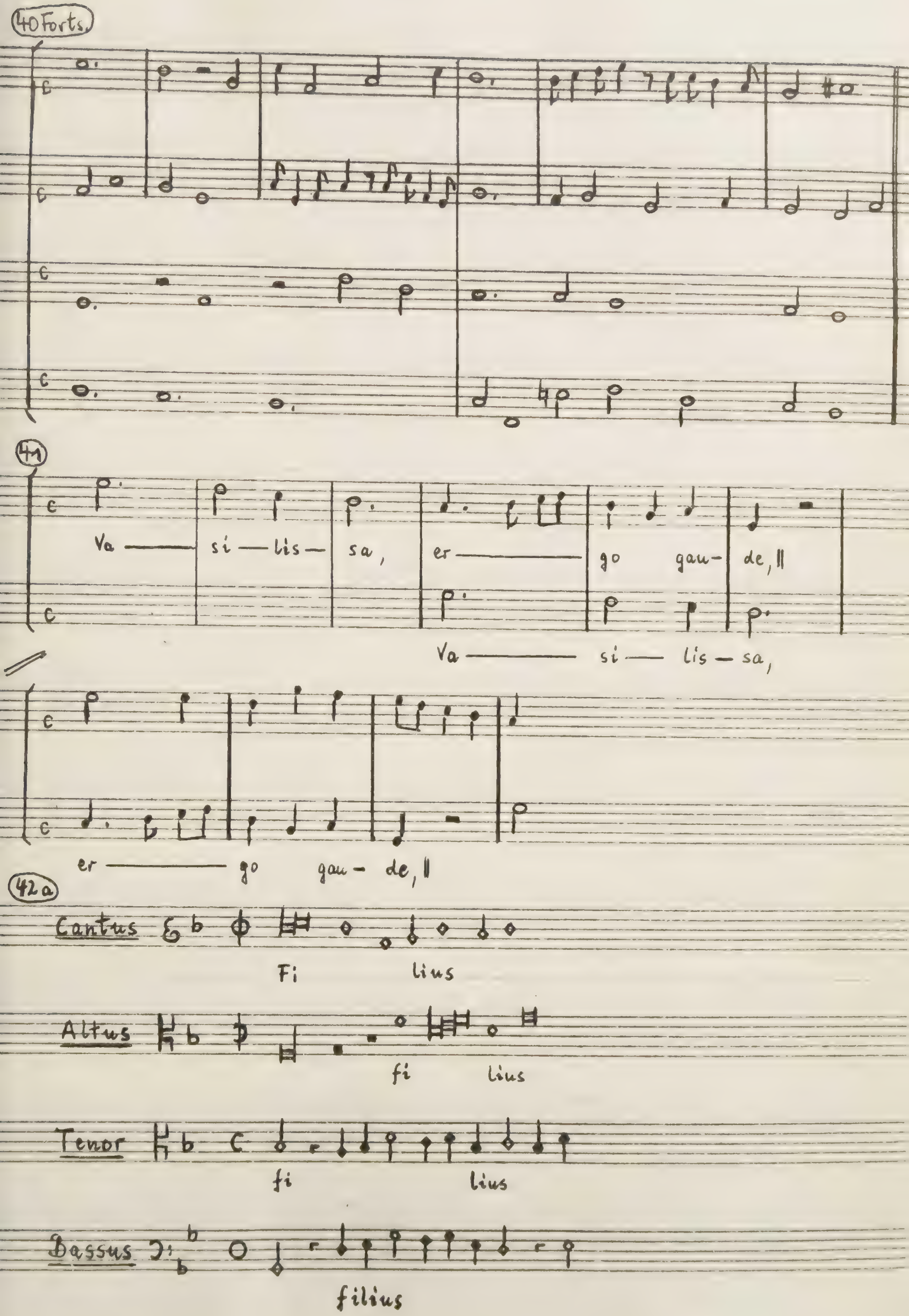
Nicht in das Literaturverzeichnis aufgenommen wurden die Schriften zur Musiklehre oder zur Komposition, die auf Aussagen zum musikalischen Rhythmus geprüft worden sind.

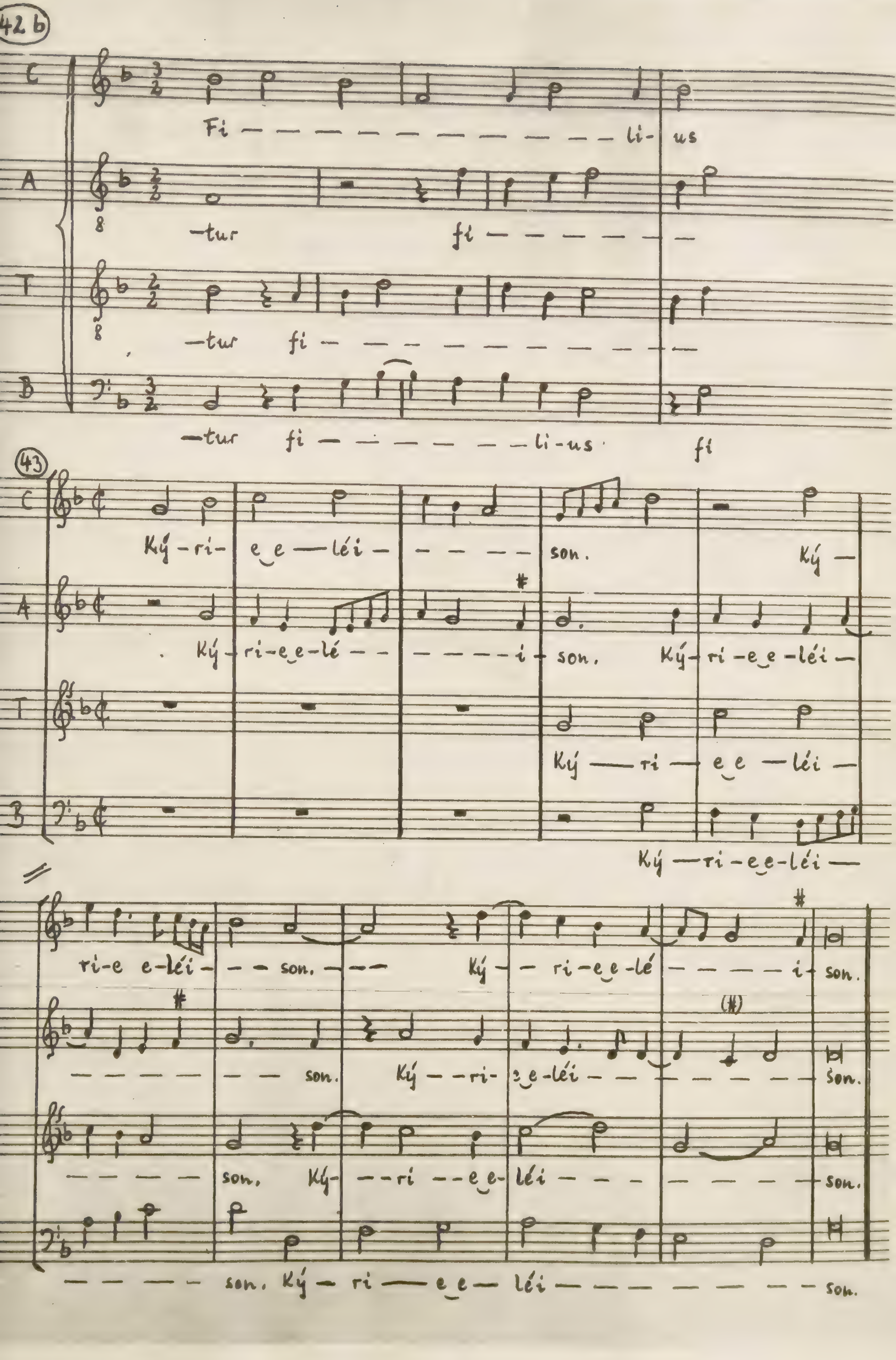


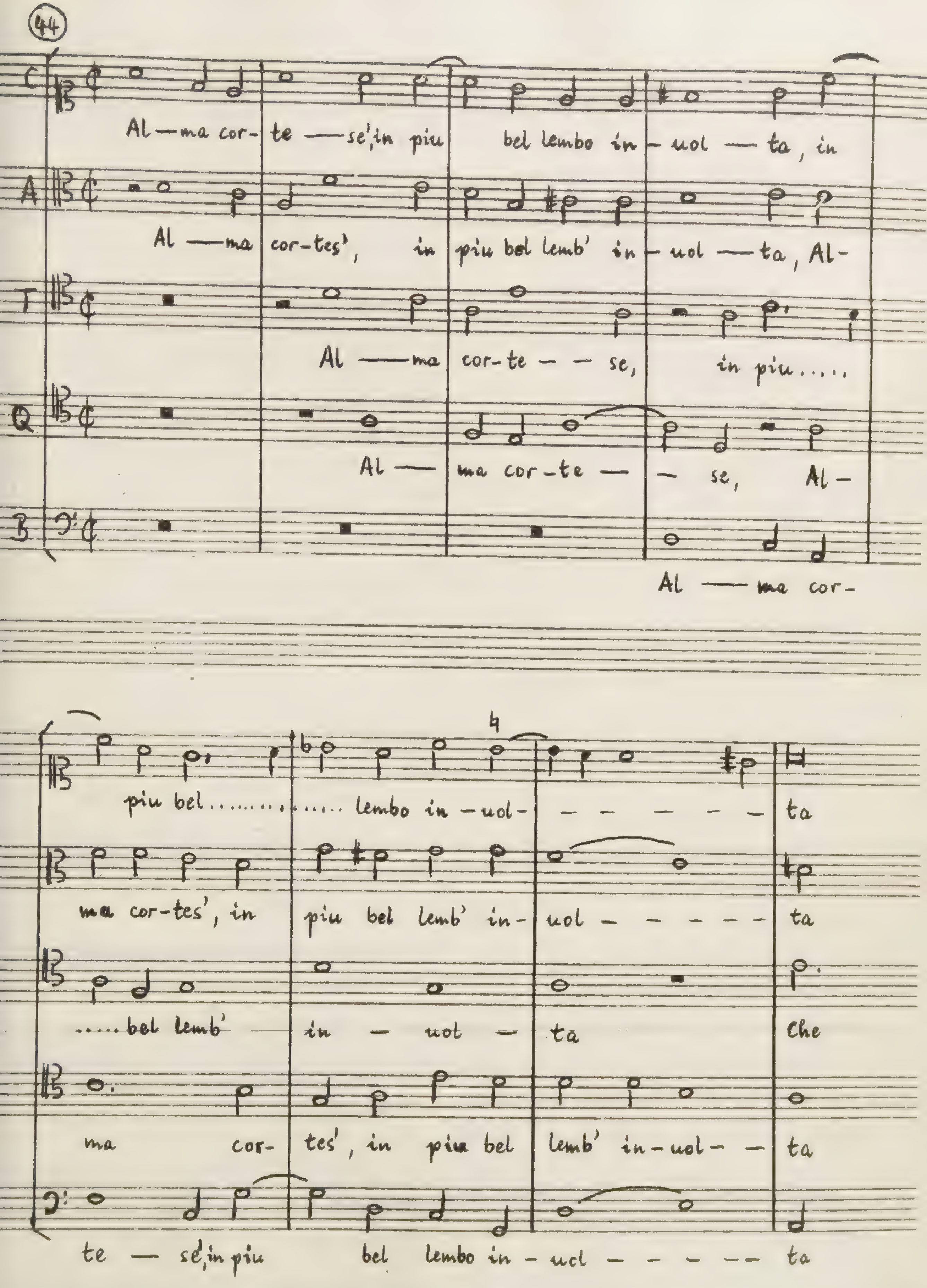
1
2
2 : 3 2 : 1 1 : 2 2 : 2
3
4
5
6
7
8
ff
p
9
10
pp
11
12
ff
sf
sf
sf
13
14
15
16
f
17
18

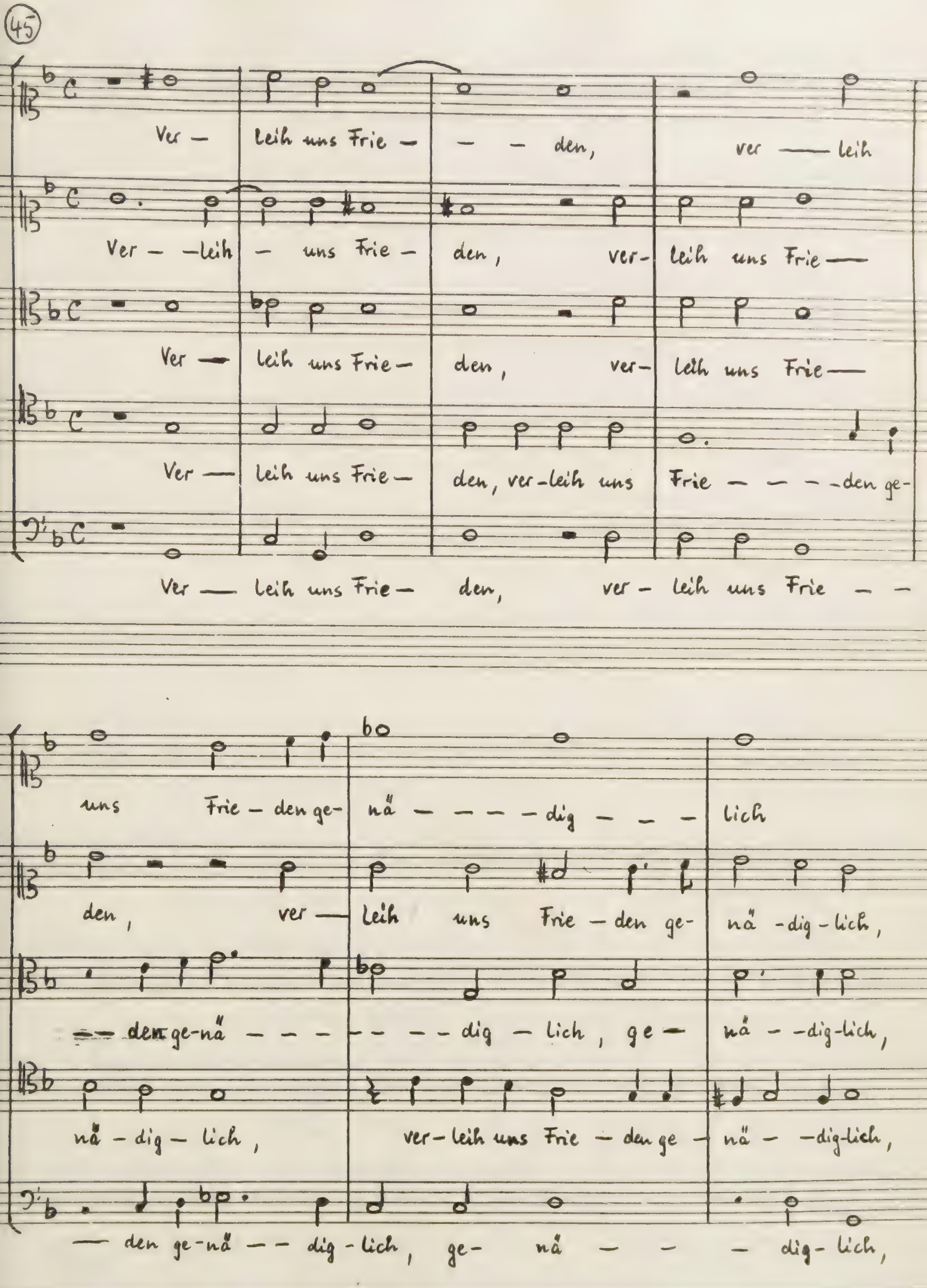

19
ff
mf
20
p
fz
21
Al - le Vö - gel sind schon da, — al — le Vö - gel al — le. —
22
Nach grü - ner Farb mein Herz ver - langt in die — ser trü - ben Zeit.
23
ob es mir denn ent - gan — gen,
24a
24b
24c
25
pp
26
ff
27
p
28
p


29
p
30
sf
31
32
33
34
De-us cre-a-tor om-ni-um Po-li-que rec-tor ve-sti-ens
35
su — per sa — cri — fi — ci - a.


40 Forts.
41
Va — si — lis — sa, er — go gau- de, ||
Va — si — lis — sa,
er — go gau - de, ||
42a
Cantus
Fi lius
Altus
fi lius
Tenor
fi lius
Bassus
filius

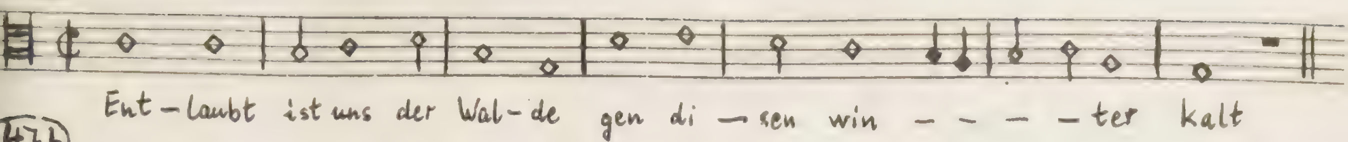

42 b
C
Fi — — — — — — — — — li- us
A
-tur fi — — — — —
T
-tur fi — — — — — — — — — —
B
-tur fi — — — — — li-us fi
43
C
Ký-ri- e e — léi — — — — — son. Ký —
A
Ký-ri-e e-lé — — — — — — i son. Ký-ri-e e-léi —
T
Ký — ri — e e — léi —
B
Ký — ri-e e-léi —
C
ri-e e-léi — — son. — — Ký — ri-e e-lé — — — — — i son.
A
— — — — — — — son. Ký — ri- e e-léi — — — — — — — — son.
T
— — — — son. Ký- — ri — e e- léi — — — — — — — son.
B
— — — — son. Ký — ri — e e — léi — — — — — — — son.


44
C
A
T
Q
B
Al — ma cor- te — se', in piu bel lembo in - uol — ta, in
Al — ma cor-tes', in piu bel lemb' in - uol — ta, Al-
Al — ma cor-te — — se, in piu.....
Al — ma cor - te — — se, Al -
Al — ma cor-
piu bel............... lembo in - uol- — — — — — ta
ma cor-tes', in piu bel lemb' in- uol — — — — — ta
.....bel lemb' in — uol — ta Che
ma cor- tes', in piu bel lemb' in - uol - — ta
te — se', in piu bel lembo in - uol — — — — — ta
4

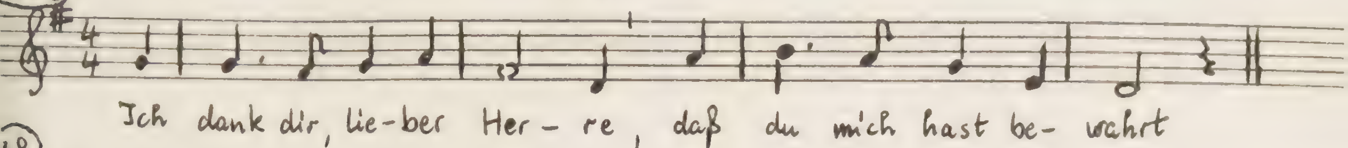

45
Ver – leih uns Frie – – – den, ver — leih
Ver – –leih – uns Frie – den, ver- leih uns Frie —
Ver — leih uns Frie – den, ver- leih uns Frie —
Ver — leih uns Frie – den, ver-leih uns Frie – – – –den ge-
Ver — leih uns Frie – den, ver – leih uns Frie – –
uns Frie – den ge- nä – – – – dig – – – lich
den, ver — leih uns Frie – den ge- nä -dig-lich,
— den ge-nä – – – – – – – dig – lich, ge — nä – –dig-lich,
nä – dig – lich, ver-leih uns Frie – den ge – nä – –dig-lich,
— den ge-nä – – dig - lich, ge- nä – – – dig- lich,

46a
C
Nun laßt uns fröh-lich sein/ beim
Q
Nun laßt uns fröh-lich sein beim
A
Nun laßt uns fröh-lich sein beim gu – –
T
Nun laßt uns fröh-lich sein beim
B
Nun laßt uns fröh-lich sein beim
gu-ten küh-len Wein/ falalalala la la la la la,
gu-ten küh-len Wein/ fa la la la la la la la,
– ten küh-len Wein/ fa lala lala la la la, fa la,
gu-ten küh-len Wein/ fa la la la la la la,
gu-ten küh-len Wein/ fa la la, fa la la,
46b
Nun laßt uns fröh-lich sein/

(47a)

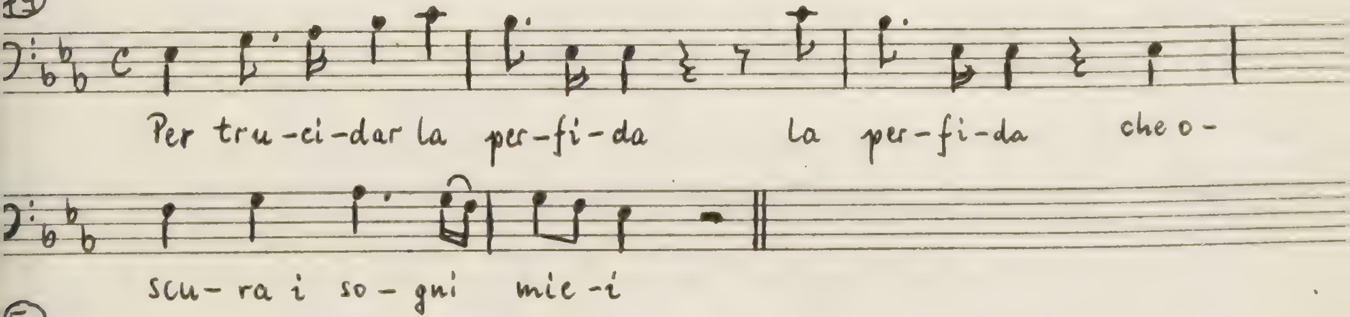


(47b)

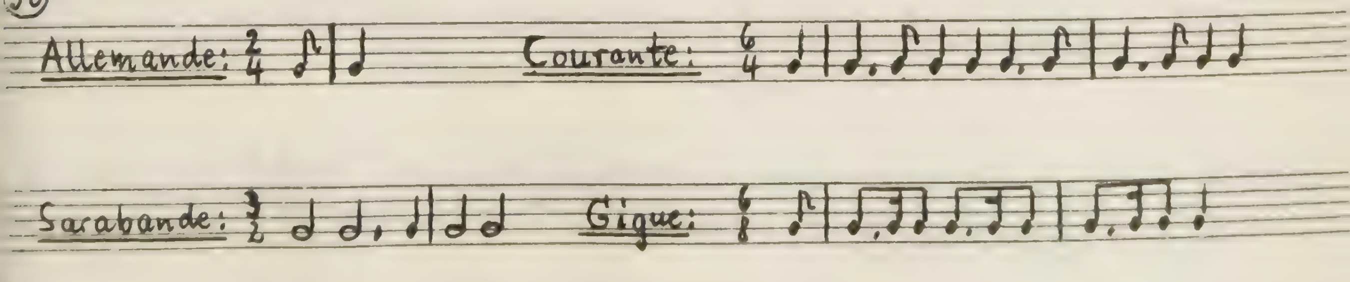


(48)

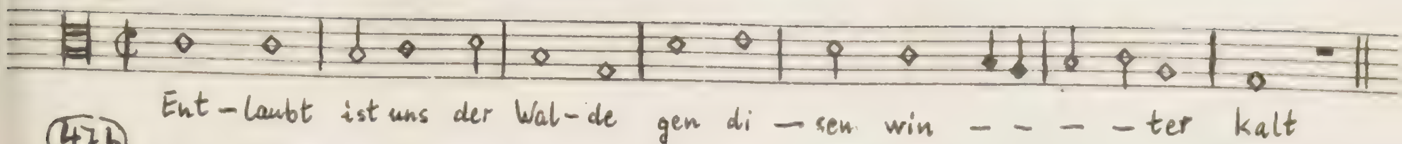
(49)



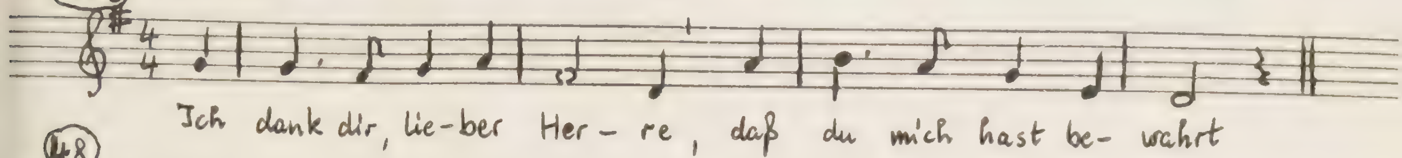
(50)



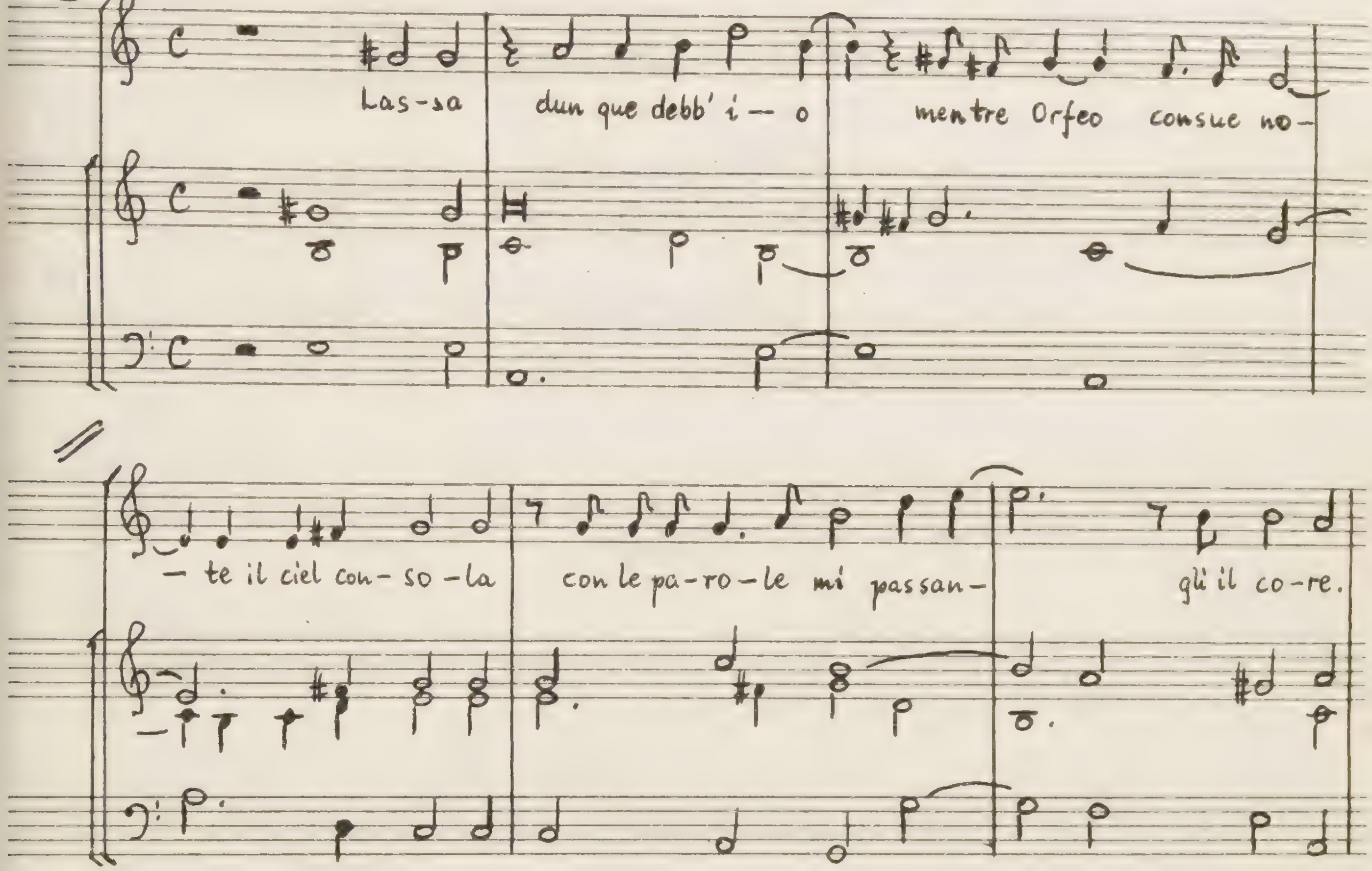
(47a)



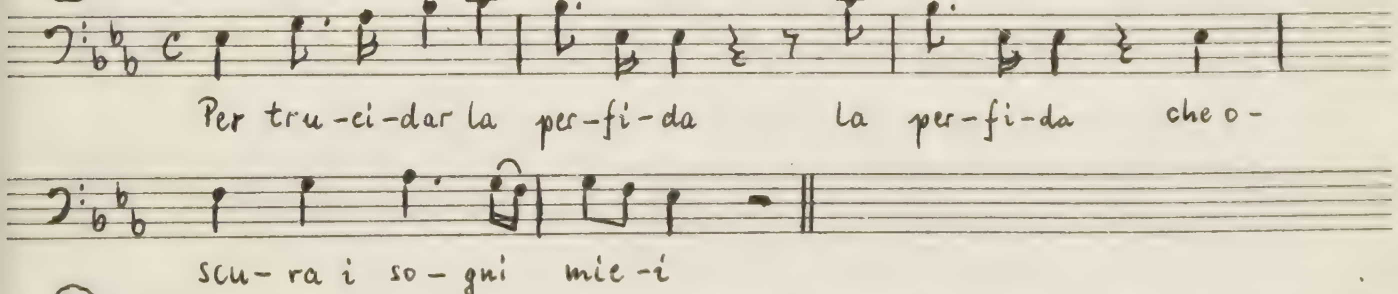
(47b)



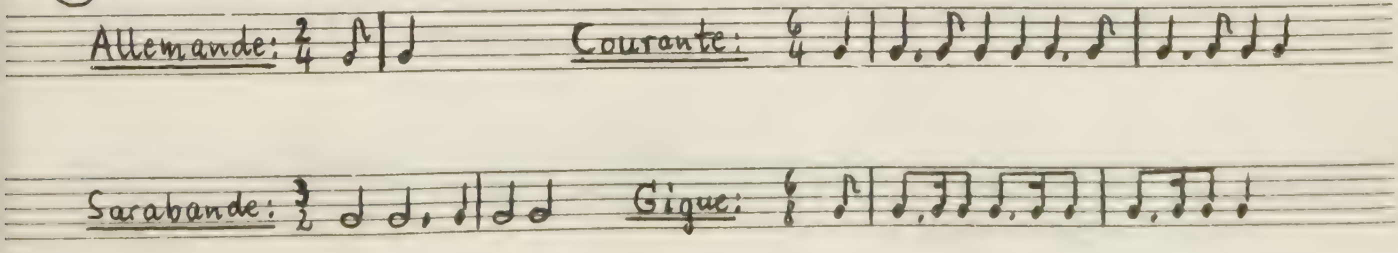
(48)



(49)

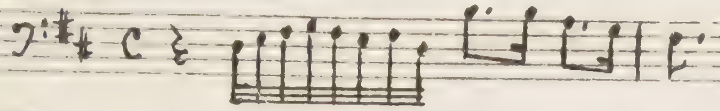


(50)

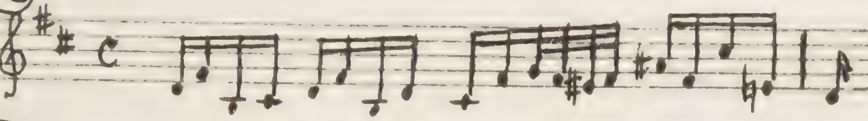


51

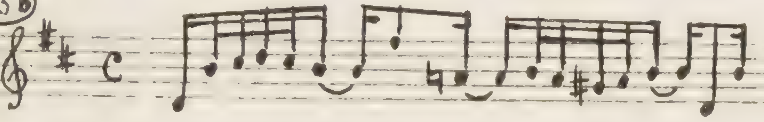
52



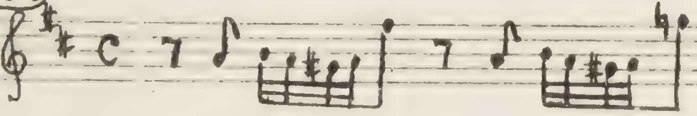
53a



53b

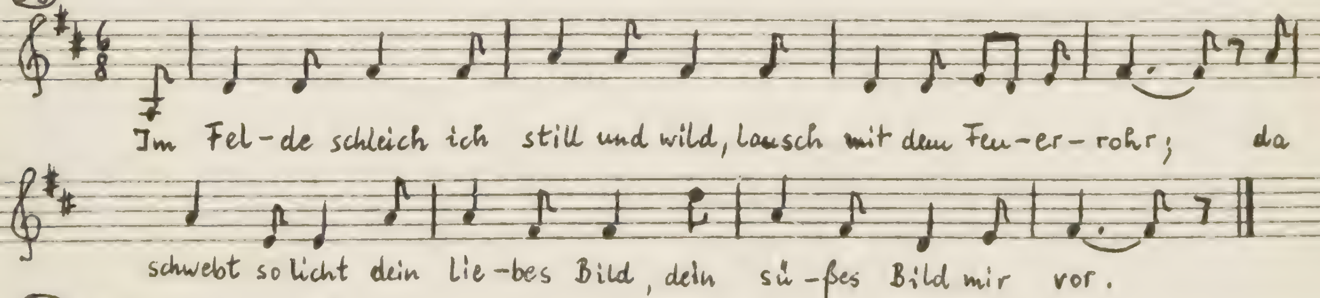


53c

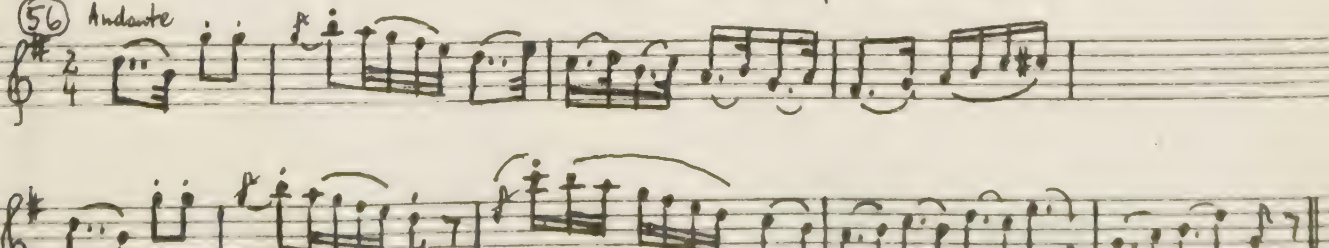


54

55

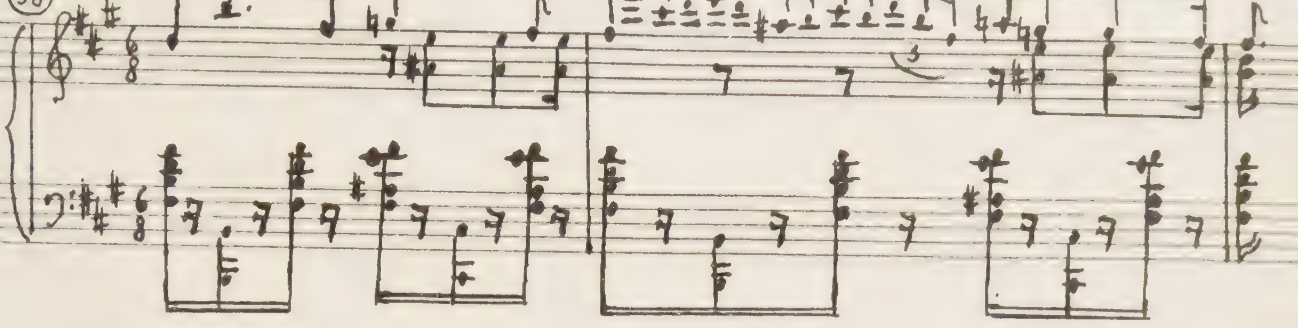


56

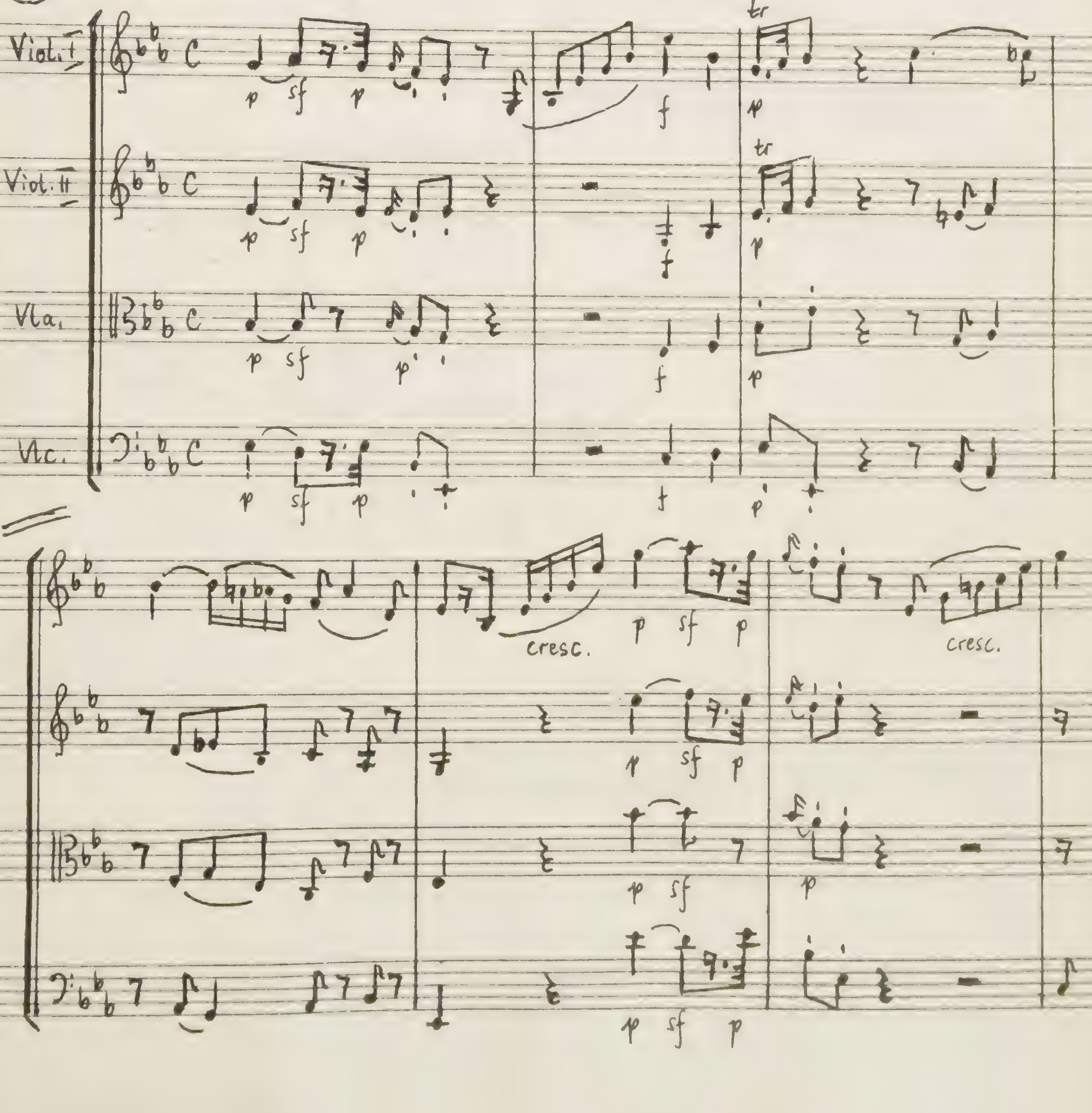


57 Presto

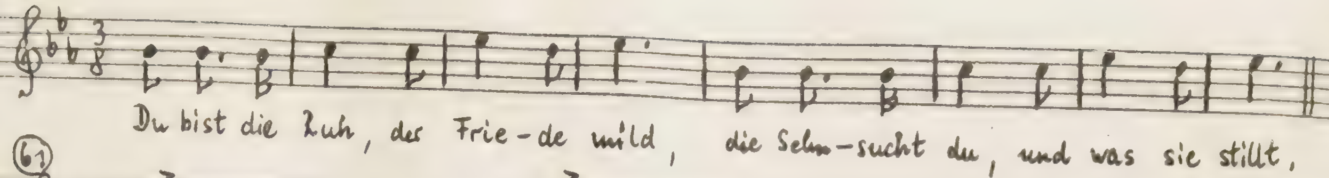
58



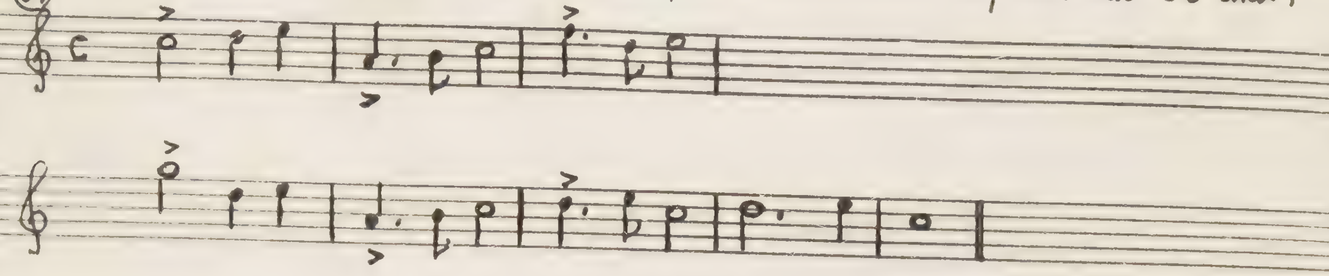
59 Adagio



(60)


Du bist die Ruh, der Frie-de mild, die Sehn-sucht du, und was sie stillt,

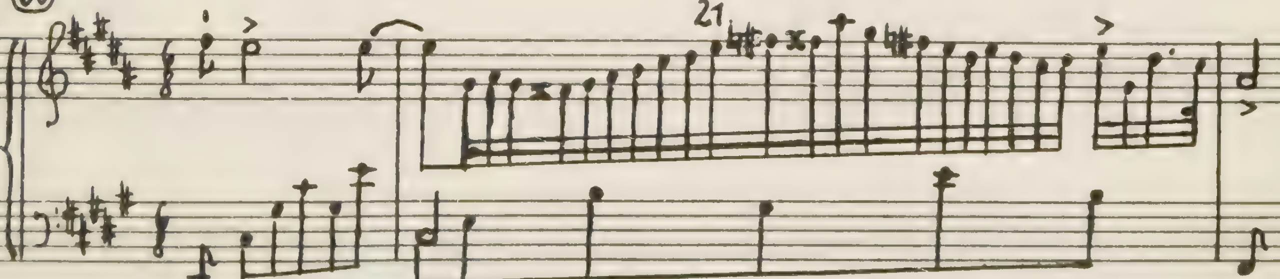
(61)



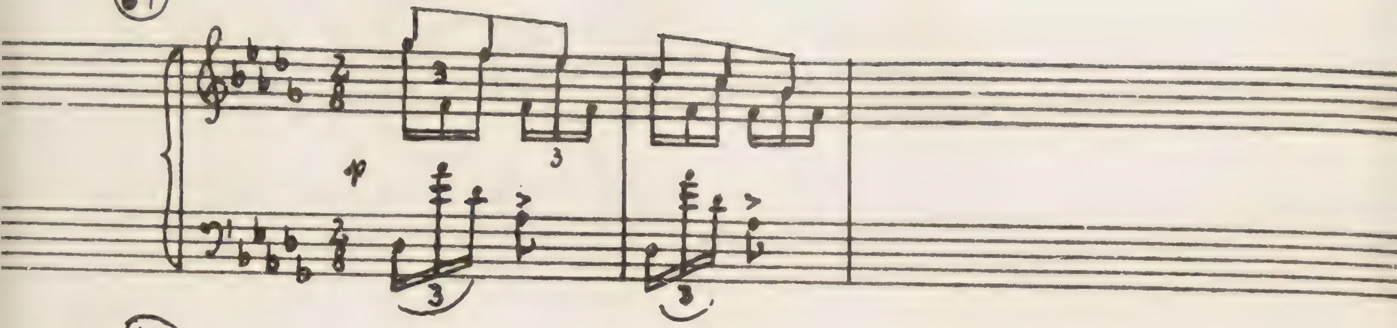
(62)

ff
dim.
p

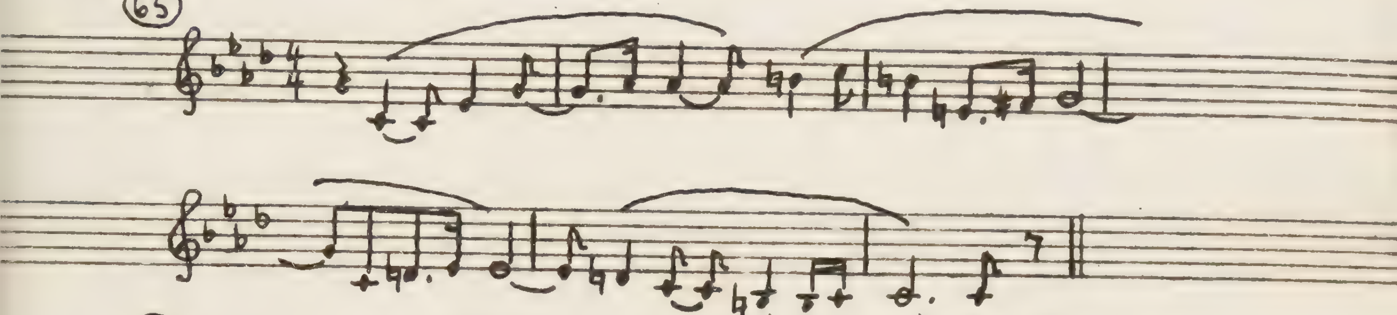
(63)


21

(64)

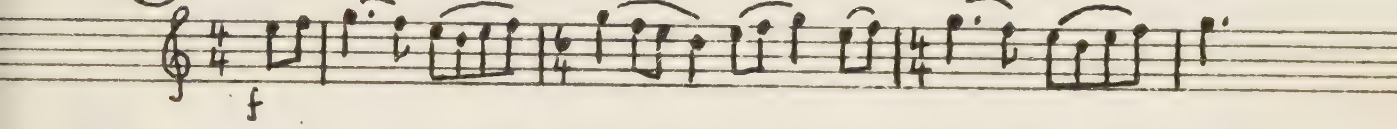


(65)

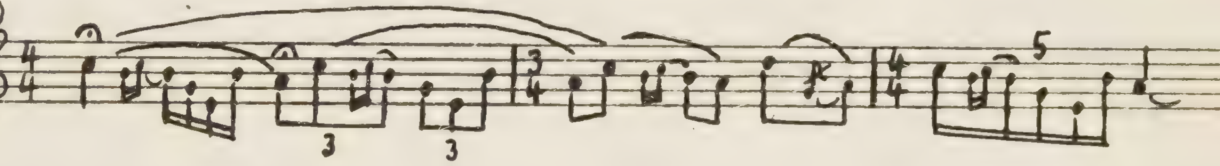


(66)

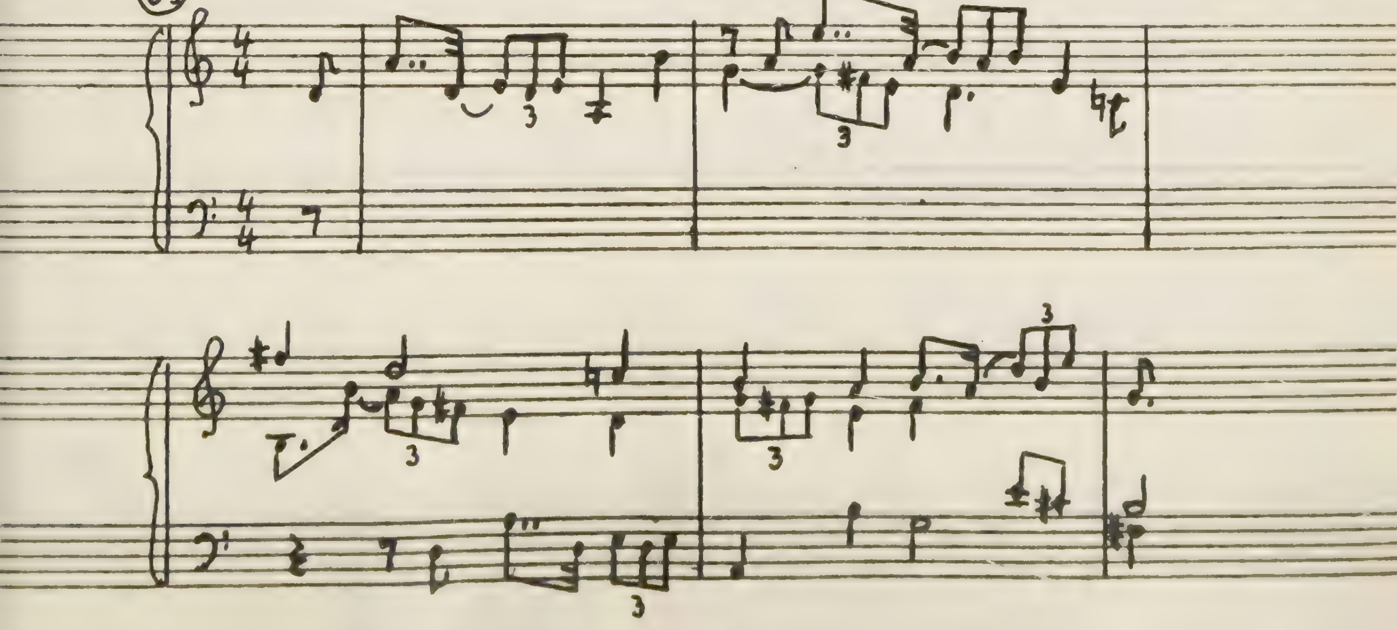
(67)



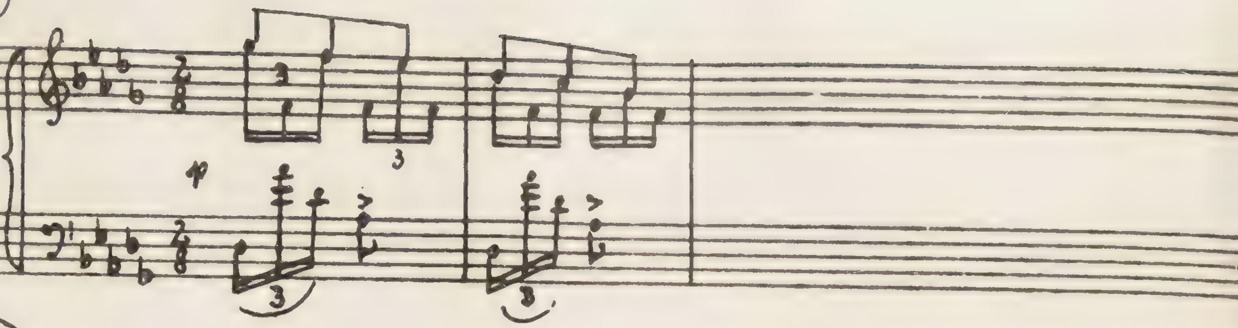
(68)



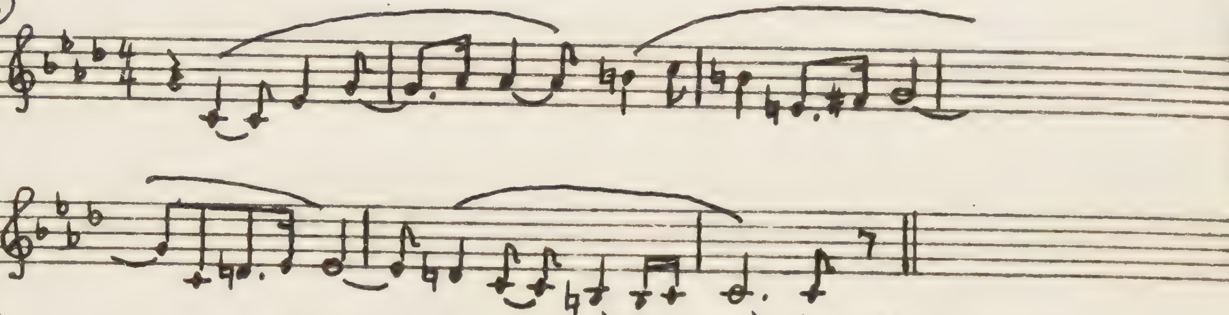
(69)



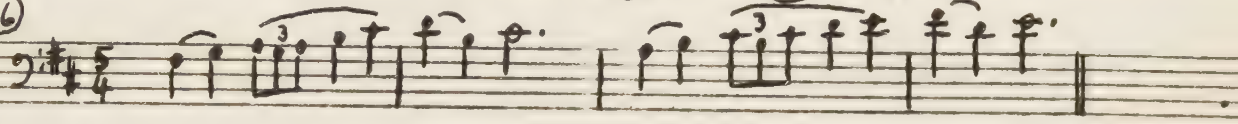
(64)



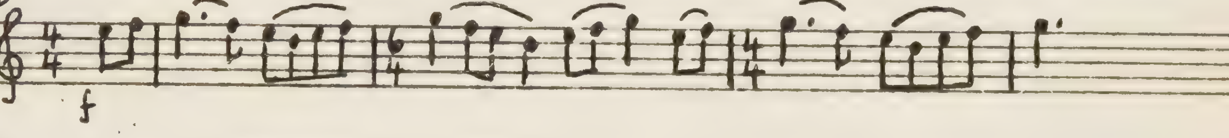
(65)



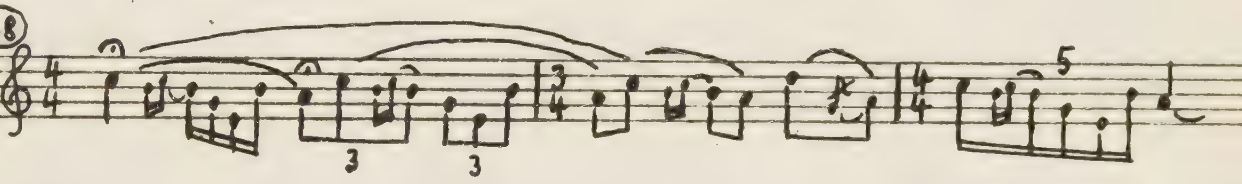
(66)



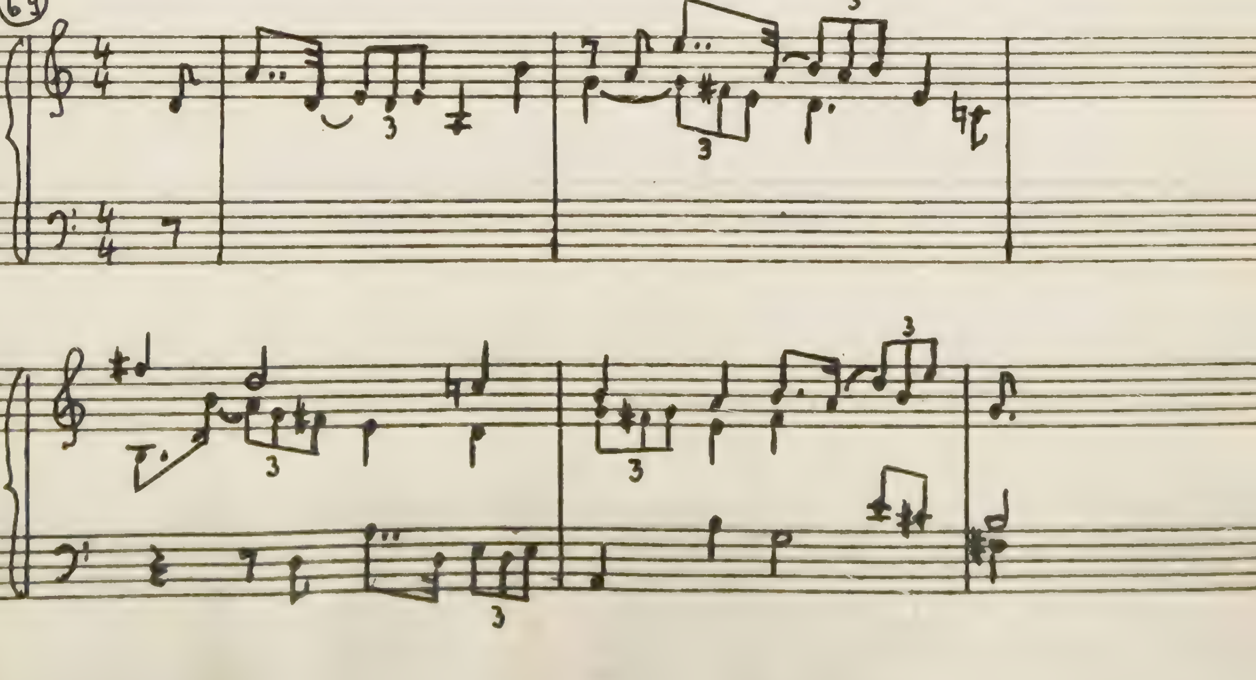
(67)



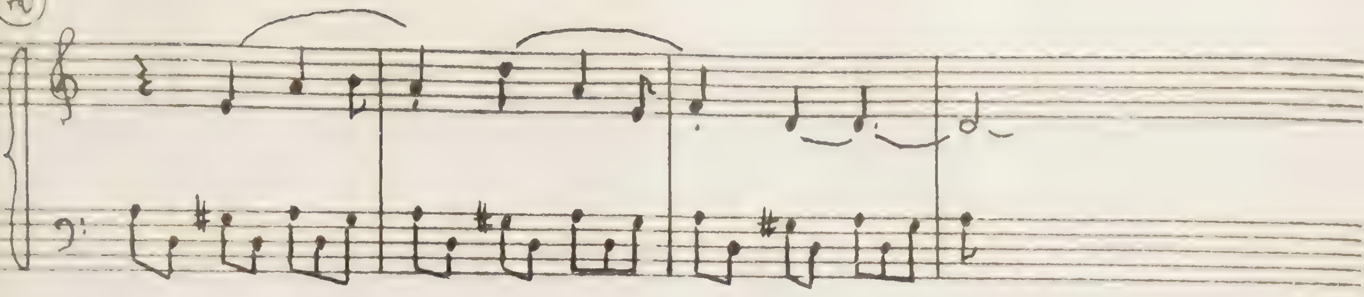
(68)



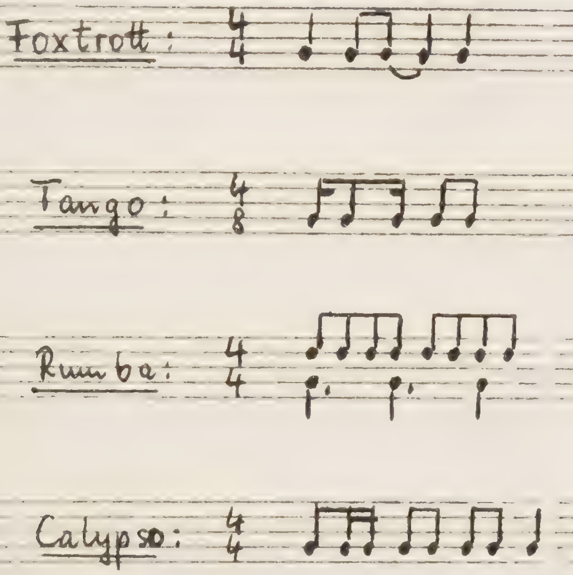
(69)



(70)

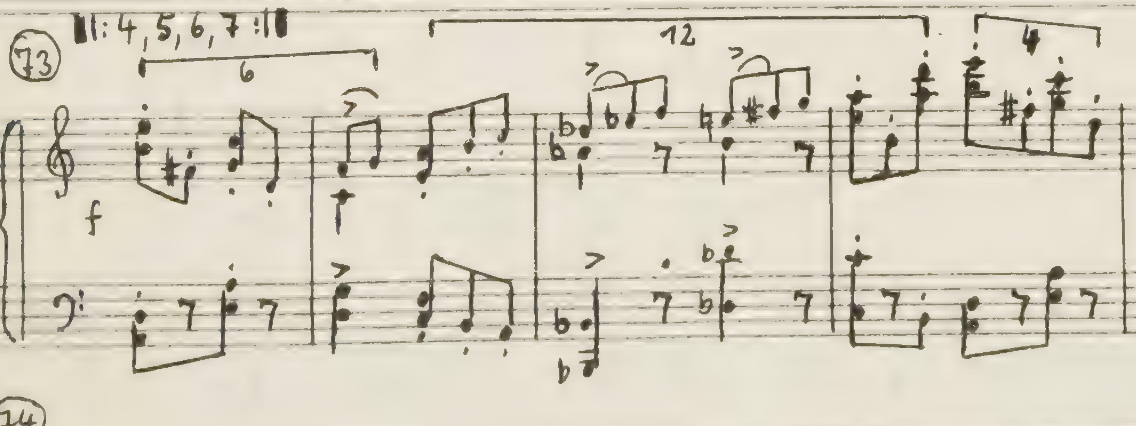


(71)

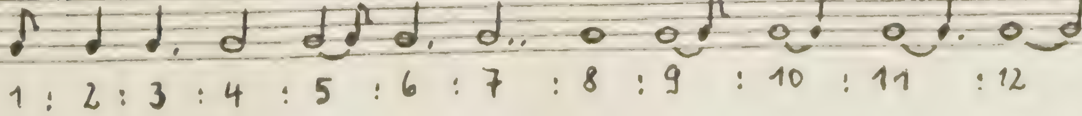

Foxtrott: 4/4
Tango: 4/8
Rumba: 4/4
Calypso: 4/4

(72)

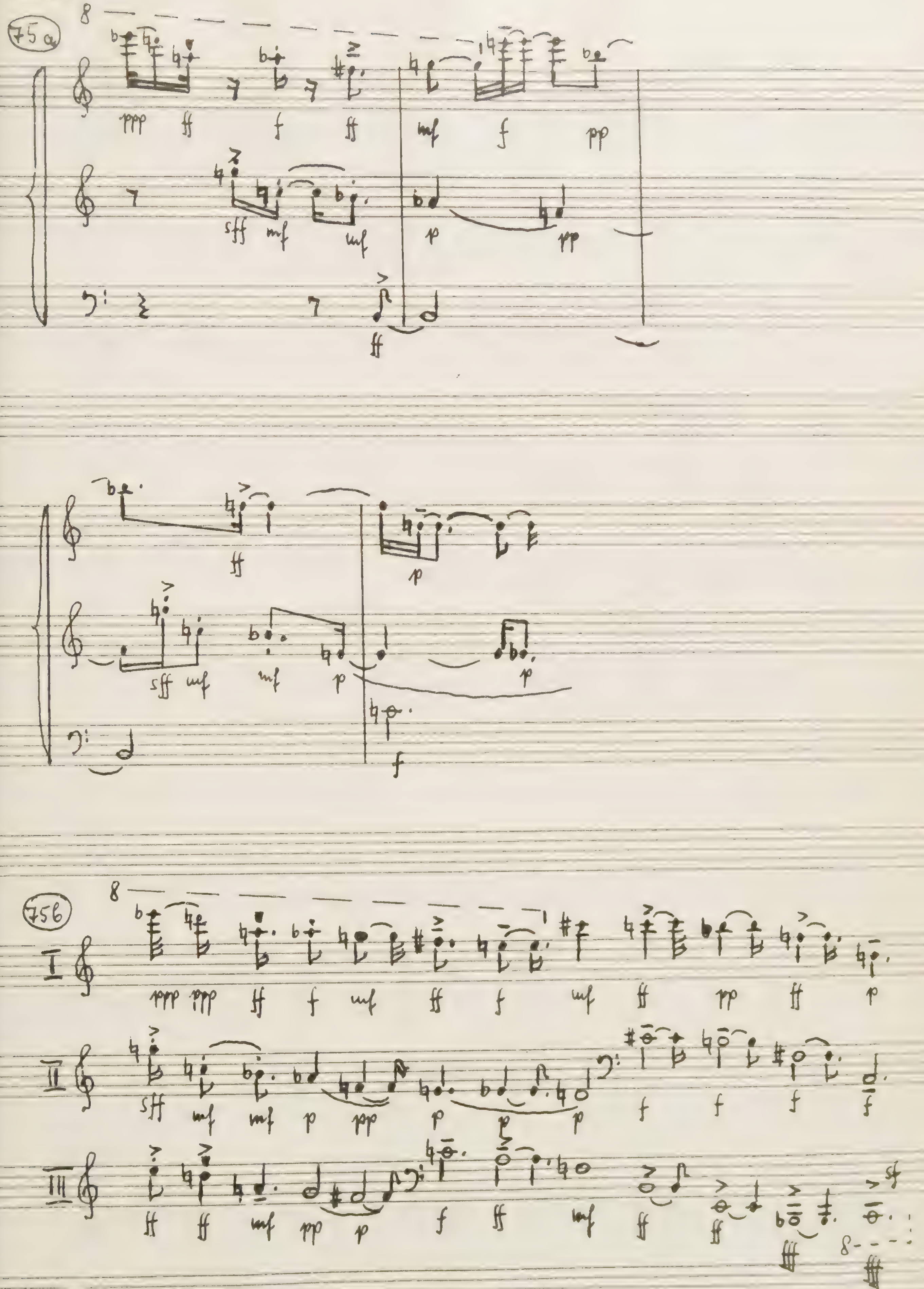
(73)


||: 4, 5, 6, 7 :||
6
12
4
f

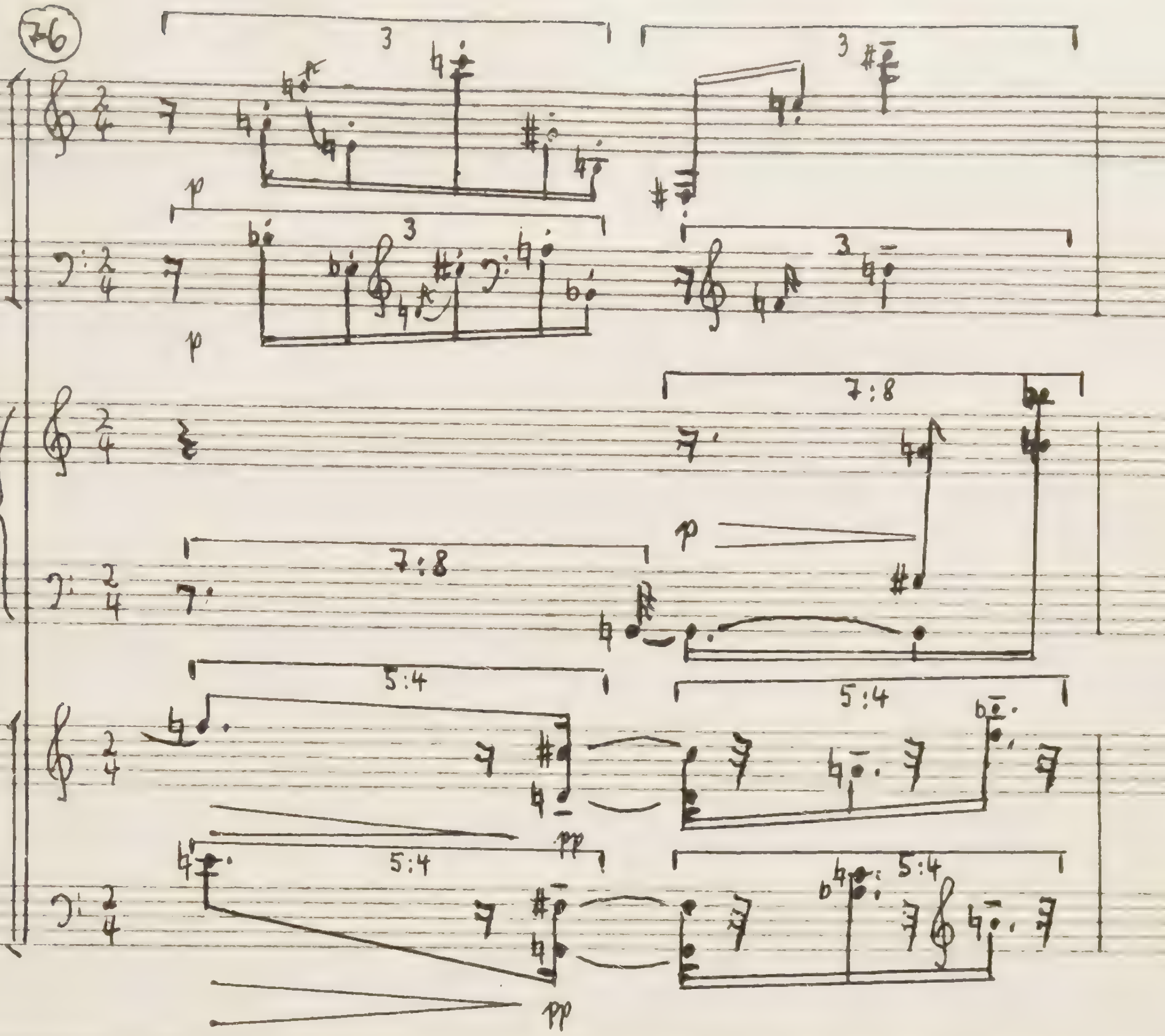
(74)


1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 : 10 : 11 : 12

Modéré

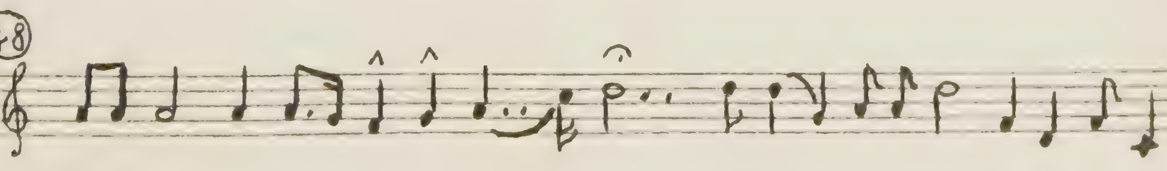


(76)

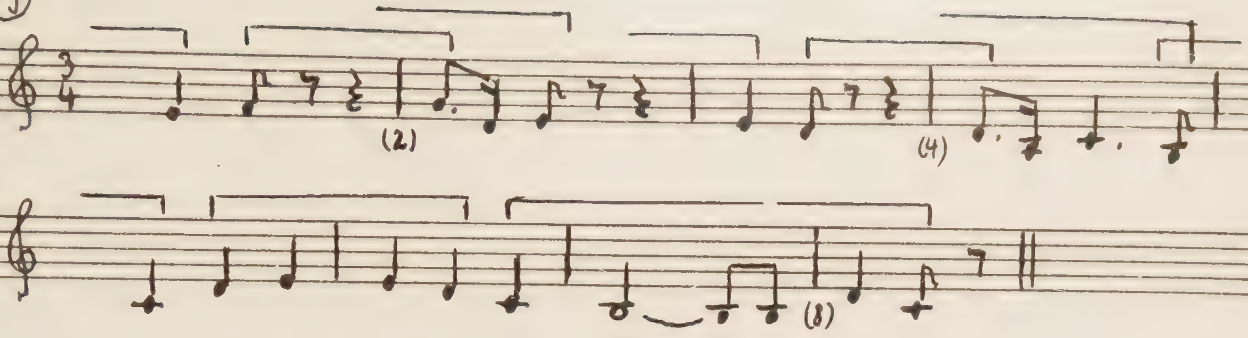


(77)

(78)



79



80

Hiermit erkläre ich an Eides Statt, daß die vorliegende Arbeit selbständig und ohne unerlaubte Hilfe sowie nur mit der angegebenen Literatur angefertigt wurde.

G r u n d f r a g e n e i n e r T h e o r i e d e s m u s i k a l i s c h e n R h y t h m u s

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor scientiae philosophiae (Dr. sc. phil.)

vorgelegt der
Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät
des Wissenschaftlichen Rates
der Humboldt-Universität
zu Berlin

Dr. paed. Klaus Mehner

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1. [illegible]

2. [illegible]

3. [illegible]

[illegible]

[illegible] Rückwirkung be-
[illegible]
[illegible]
Dauer sind, also nur geringen und auch nur partiellen Ein-
fluß auf [illegible] größerer Verläufe oder gar ganzer
musikalischer Kunstwerke [illegible] können.
Zum z w e i t e n muß man den Rhythmus als das typisch-
ste musikalische Element ansehen. Nehmen wir für den
Rhythmus [illegible]
dann weist un[illegible] der musikalische Rhythmus neben Tempo und
auch Dynamik ganz besonders auf die materielle Existenz-
weise von Musik hin, auf ihren [illegible] Cha-
rakter.

3. Von der [illegible] des musikalischen Rhythmus [illegible]
Verhältnis von Musik und Zeit [illegible]. Die Ein-
ordnung der Musik als Zeitkunst [illegible]
den [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
mit prägen(?). [illegible] Zeit als Existenz-
form jeder Materie von unserem Bewußtsein unabhängig und
real existiert(?), daß ihre Eigenschaften [illegible]
[illegible]
[illegible]
ist die Zeit sowohl Voraussetzung als auch Grundlage der
menschlichen Bewußtseinsakte.
Speziell [illegible]
bestimmenden [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Rhythmik finden. Vorbedingung für diese theoretische Fundierung ist es aber, neben einer "mechanischen Zeit", in der alle Erscheinungen existieren, noch andere Zeiten, andere "Linien des Werdens" (Todor Pawlow) [illegible], z.B. die "psychologische Zeit".

4. Das Verhältnis von Musik und Zeit berührt den musikalischen Rhythmus noch von einer anderen Seite her – Musik ist nicht nur schlechthin "Zeitkunst", sondern auch "Kunst der Zeitgestaltung". Musik gestaltet selbst Zeitabläufe, füllt kleinere oder größere Zeitstrecken aus, markiert Wechsel, Wendungen und Übergänge in diesem Zeitablauf. Indem wir dies feststellen, grenzen wir uns gegen Ansichten der Phänomenologie ab, die einen nahezu unüberbrückbaren Unterschied sieht zwischen dem "rein intentionalen" Gegenstand notierte Musik, der "Zeit in sich enthält", und dem "realen" Gegenstand erklingende Musik, der "in der Zeit enthalten" ist. Die damit verbundene Verabsolutiertheit führt neben der falschen Einschränkung auf nur einen Teil des musikkulturellen Prozesses zu einer ahistorischen Betrachtungsweise, denn weder das "Werk selbst" (das notierte musikalische Kunstwerk) noch der ihm angemessene ideale Interpret oder Hörer werden als Bestandteil der musikal-historischen Entwicklung begriffen. Diese Position wird dann überwunden, wenn der Zusammenhang zwischen den musikalischen Produkten und den Tätigkeiten, aus denen diese hervorgehen, als grundlegend angenommen, wenn der Stellenwert jedes Elements in dem gesamten musikkulturellen Prozeß bestimmt wird.

5. Der Versuch, die Begriffe Rhythmus und Metrum definitorisch zu bestimmen, stößt auf eine Vielzahl von Schwierigkeiten, die vor allem mit historisch gewachsenen unterschiedlichen Bedeutungen und mit dem Gebrauch des Begriffes Rhythmus in einem weiteren Sinne – Rhythmus als allgemeine Erscheinung oder aber in der Musik als zeitliche Ordnung überhaupt – und in einem engeren Sinne – Rhythmus als Zahl- und [illegible]-aspekt zeitlicher Ordnung in der Musik – zu tun haben.

Rhythmik finden. Vorbedingung für deren theoretische Fundierung ist es aber, neben einer "physikalischen Zeit", in der alle Erscheinungen existieren, noch andere Zeiten, andere "Linien des Werdens" (Fedor Pavlov) anzunehmen, so z.B. die "psychologische Zeit".

4. Das Verhältnis von Musik und Zeit berührt den musikalischen Rhythmus noch von einer anderen Seite her - Musik ist nicht nur schlechthin "Zeitkunst", sondern auch "Kunst der Zeitgestaltung". Musik gestaltet selbst Zeitabläufe, füllt kleinere oder größere Zeitstrecken aus, markiert Begrenzungen und Übergänge in diesem Zeitablauf. Indem wir dies feststellen, grenzen wir uns gegen Ansichten der Phänomenologie ab, die einen nahezu unüberbrückbaren Unterschied macht zwischen dem "rein intentionalen" Gegenstand notierte Musik, der "Zeit in sich enthält", und dem "realen" Gegenstand erklingende Musik, der "in der Zeit enthalten" ist. Die damit verbundene Verabsolutiertheit führt neben der falschen Einschränkung auf nur einen Teil des musikkulturellen Prozesses zu einer ahistorischen Betrachtungsweise, denn weder das "Werk selbst" (das notierte musikalische Kunstwerk) noch der ihm angemessene ideale Interpret oder Hörer werden als Bestandteil der sozial-historischen Entwicklung begriffen. Diese Position wird dann überwunden, wenn der Zusammenhang zwischen den musikalischen Produkten und den Tätigkeiten, aus denen diese hervorgehen, als grundlegend angenommen, wenn der Stellenwert jedes Elements in dem gesamten musikkulturellen Prozeß bestimmt wird.

5. Der Versuch, die Begriffe Rhythmus und Metrum definitorisch zu bestimmen, stößt auf eine Vielzahl von Schwierigkeiten, die vor allem mit historisch gewachsenen unterschiedlichen Bedeutungen und mit dem Gebrauch des Begriffes Rhythmus in einem weiteren Sinne - Rhythmus als allgemeine Erscheinung oder aber in der Musik als zeitliche Ordnung überhaupt - und in einem engeren Sinne - Rhythmus als Zeit- und Daueraspekt zeitlicher Ordnung in der Musik - zu tun haben.

-sondere Probleme bringt auch das zu beachtende Verhältnis von Rhythmus und Metrum mit sich, weil nicht immer klar erkennbar wird, welche Seiten zeitlicher Gestaltung mit ihnen erfaßt werden sollen. Unter der Voraussetzung, daß sowohl Rhythmus als auch Metrum eine Einheit von qualitativen und quantitativen Aspekten bilden, definieren wir in der Arbeit folgendermaßen:

- Wir bezeichnen mit Rhythmus in der Musik die Tondauerbeziehungen als zeitliche Gestaltungsqualitäten, basierend auf den den Zeitablauf gliedernden Tondauerwerten.
- Wir bezeichnen mit Metrum in der Musik die Beziehungen zwischen Tondauergruppen als zeitliche Gestaltungsqualitäten, basierend auf den den Zeitablauf gliedernden Tondauerproportionen.

6. Von besonderem Interesse müssen die Beziehungen zu den anderen musikalischen Elementen sein, da die komplexen zeitlichen Gestaltungsqualitäten erst aus der Einheit aller Elemente hervorgehen. Aus der Sicht des musikalischen Rhythmus sind dies die folgenden Beziehungen:

- Rhythmus/Metrum und Tempo, weil rhythmisch-metrische Qualitäten erst auf der Basis des Tempos zu konkreten Tondauerbeziehungen bzw. Beziehungen zwischen Tondauerproportionen werden;
- Rhythmus (Tondauer) und Tonhöhe, Tonstärke und Tondichte, weil diese Zusammenhänge im Sinne von Akzentuierungen durch Zunahme, Höhen oder Stärken aufgrund ihrer Möglichkeiten zur Konstituierung des Ereignisses die konkrete Vielfalt zeitlicher Gestaltung prägen;
- Rhythmus/Metrum und Harmonie, weil das "vertikale" Ordnungssystem der Harmonie tatsächlich erst im zeitlichen Vollzug, im Spannungsfeld von rhythmisch-metrischen Ordnungen allseitig verständlich wird;
- Rhythmus/Metrum und Form, weil ihr Miteinander die notwendige Einheit von Mikro- und Makroorganisation in der Musik bestimmt;
- Rhythmus/Metrum und Artikulation, Phrasierung und Agogik

matiken, weil gerade diese Ebenen durch Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung mit den anderen Elementen wichtige Akzidenzien zur zeitlichen Gestaltung darstellen.

7. Einen eigenen Bereich stellen die Beziehungen zwischen Rhythmus/Metrum und Sprache dar, weil die Sprache ebenfalls von zeitlicher Organisation geprägt ist, weil sie ebenfalls qualitative und quantitative Ebenen der zeitlichen Ordnung kennt. Beim Zusammentreten von Musik und Dichtung in allen Formen der Vokalmusik kommt es zu vielfältigem Mit- bzw. Gegeneinander der beiden zeitlichen Gestaltungsebenen. Für Untersuchungen zum musikalischen Rhythmus sind besonders wichtig die entstehenden Möglichkeiten auf dem Sektor des Liedes, denn Vers- und Strophenbau auf der einen, durch Rhythmus und Metrum geprägte Melodie auf der anderen Seite können sich als Art und Weisen zeitlicher Gestaltung sehr stark wechselseitig beeinflussen.

8. Eine begründete Theorie des musikalischen Rhythmus verlangt eine historische Grundlegung. Ziel der vorliegenden Arbeit auf dem Gebiet ist es, den Versuch eines Überblicks über die historische Entwicklung des musikalischen Rhythmus zu unternehmen. Dieser Versuch erweist sich trotz seiner Notwendigkeit in mancher Beziehung als problematisch, vor allem deshalb, weil zum einen Einzeluntersuchungen über manche Erscheinungen sich widersprechende Ansichten hervorgebracht haben, deren volle Einbeziehung und Wertung in solch einem Rahmen nicht erfolgen kann, und weil zum anderen auf bestimmten Gebieten bisher fast keine Ergebnisse vorliegen. Der Überblick geht von dem Grundgedanken aus, daß sich in der Entwicklung der Musik ein stetiger Zug nach Rationalisierung auch der zeitlichen Verhältnisse nachweisen läßt, der zwar irrationale Bildungen nicht ausschließt, aber doch die sich immer mehr herausbildenden artifiziellen Merkmale der Musik bestimmt. Als Faktoren, die diesen Prozeß hervorgerufen und weitergetrieben haben, können genannt werden

- die fortschreitende Trennung zwischen Produzent, Interpret und Rezipient,
- die Forderung nach Wiederholbarkeit musikalischer Verläufe und damit die Entwicklung von entsprechenden Notationsmöglichkeiten,
- die Differenzierungsprozesse in den verschiedenen musikalischen Gattungen,
- die Notwendigkeit und auch Möglichkeit kollektiven Musizierens,
- die Theoriebildung über Musik mit ihren Rückwirkungen auf die musikalische Praxis .

9. Stufen des historischen Überblicks dieser Arbeit sind:
- additive Rhythmik, wie sie vor allem für die Musik des antiken Griechenland typisch ist und für Erscheinungen, die durch sie beeinflußt wurden, aber auch in musikalisch-zeitmessender Rhythmik der Balkanländer und Kleinasiens, speziell der arabisch-islamischen Musik gefunden werden kann;
- Entwicklungsetappen des multiplikativen Rhythmus, beginnend bei den Veränderungen im rhythmischen Bild des Chorals vom gregorianischen Gesang bis zum Cantus planus, die parallel dazu sich immer mehr ausprägenden rhythmischen Merkmale einer weltlichen Liedliteratur, sodann die rhythmischen Erscheinungen der Notre-Dame-Zeit, der Ars antiqua und der Ars nova, die sich mehr und mehr differenzierende Rhythmik der Vokalpolyphonie sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Bereich und schließlich die rhythmischen Besonderheiten der Generalbaßzeit bis hin zur Bach-Händel-Zeit;
- die multiplikativ-divisive Rhythmik, wie sie sich seit dem 17. Jahrhundert mit den Anfängen des modernen Taktsystems Schritt für Schritt zu entwickeln beginnt, ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat, seit der Zeit der Wiener Klassik schon sehr dynamisch gehandhabt wird und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts deutliche Tendenzen zur Auflösung bzw. Durchbrechung

zeigt, die sich bis zum Beginn unseres Jahrhunderts immer mehr verstärken;

- die Rhythmik und Metrik im 20. Jahrhundert, die einerseits von der Differenzierung und Negierung der Taktmetrik, andererseits von neuen Qualitäten der zeitlichen Ordnung bestimmt ist wie den variablen Metren und den Möglichkeiten serieller Technik und Aleatorik;
- ametrische Rhythmen (Rhythmen ohne Tondauergruppierungen in horizontaler oder vertikaler Ausprägung), wie sie häufig in außereuropäischer Musik, speziell in außereuropäischer Volksmusik vorkommen.

10. Die Zahl der pädagogisch orientierten Schriften zum musikalischen Rhythmus ist relativ gering im Verhältnis zur Zahl der Schriften zu anderen musiktheoretischen Gegenständen. Eine zentrale Position nimmt auch für uns heute Hugo Riemann mit seinen Schriften ein, insbesondere mit der Schrift "System der musikalischen Rhythmik und Metrik" (Leipzig 1903). Trotz der Tatsache, daß seine Untersuchungen sich fast ausschließlich an historisch sehr eingegrenztem Material orientiert haben, sind Vorzüge seiner Erkenntnisse nicht zu übersehen. Diese bestehen vor allem im gewählten Modell der Systematisierung, das sowohl eine innere Differenzierung als auch die Möglichkeit zur Zusammenfassung von Einheiten enthält, und in der konsequenten Orientierung auf den Motivbegriff als wichtigen musiktheoretischen Terminus, der einerseits genügend Prägnanz besitzt zur Beschreibung rhythmischer Sachverhalte, andererseits genügend weit ist, um gerade die Einheit der musikalischen Elemente zum Ausdruck zu bringen. Abstriche müssen wir heute machen an dem zu Starrheit tendierenden Prinzip der Auftaktigkeit und an dem prinzipiellen Gültigkeitsanspruch einer klassisch einseitig geprägten achttaktigen Periode.
Neben Riemann sind auszuwerten die Untersuchungen Theodor Wiehmayers (Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg 1917) und Friedrich Neumanns (Die Zeitgestalt, Wien 1959), die z.T. in der Riemann-Nachfolge stehen, z.T. aber auch ganz andere Wege gehen.

11. Für die pädagogische Aufbereitung des Stoffes sollten folgende Schwerpunkte gewählt werden:

- Erste Erfahrungen mit Zeitdauerorganisation ([illegible] über Besonderheiten, Bestimmung elementarer rhythmischer Funktionen)
- Die Zählzeitfunktion (Zählzeitwert als mittlerer bevorzugter Zeitdauerwert, Beziehungen zum Tempo)
- Differenzierte Rhythmik - Rhythmik ohne metrische Organisation (Vielfalt der möglichen [illegible], Zusammenspiel des Rhythmus mit Tonhöhe und Tonstärke)
- Rhythmik auf der Basis metrischer Organisation
  a. Taktungebundene Rhythmik (Erkenntnis der spezifischen Qualität, Besonderheiten der horizontalen Proportionsbildung, Zäsuren niederer und höherer Ordnung)
  b. Taktgebundene Rhythmik (Erkenntnis der spezifischen Qualität, Besonderheiten der simultanen Proportionsbildung, unterschiedliche Taktarten, Zusammenspiel von Tondauer, Tonhöhe, Tonstärke und Gewicht, [illegible] zu größeren metrischen Einheiten, Rhythmus/Metrum und Harmonie, Parallelen zur poetischen Metrik, unregelmäßige Zusammensetzungen)
- Variable Metren (Erkenntnis der spezifischen metrischen Qualität, mögliche Kombinationen und ihre Möglichkeiten für die Rhythmik)
- Rhythmisch-serielle Organisation (Zusammenwirken der Elemente bei serieller Organisation, spezielle rhythmische Qualitäten, Erweiterung der Möglichkeiten durch Einbeziehung von Grundsätzen der Aleatorik).